الافتتاحية:

العرب والعالم

▪ د.بثينة شعبان ▪

حين كان العرب في طور قوتهم و مجدهم استخدموا هذه القوة و المجد لتعزيز الحركة الثقافية و الفكرية و الحضارية بين شعوب الأرض و بدلاً من أن يركزوا على تأكيد تفوقهم و الزهو بهذا التفوق اختاروا أن يعكفوا على ترجمة الآداب و العلوم من السريانية و اليونانية و الهندية إلى العربية و انخرطوا في تلاقح غنيّ و مغن بين الثقافات و الآداب و العلوم و علّ الثقافة العربية اليوم تعبّر بمناح مختلفة عن هذا الانفتاح الفكري و الإنساني و الذي مثّل حصناً منيعاً للعرب ضدّ كلّ أشكال الطائفية و العنصرية و العرقية و لذلك ليس لدى العرب اليوم ما يعتذرون عنه في تاريخهم أو ما يسبّب لهم الشعور بعقدة الذنب كما لدى الآخرين و الذين يضطرون اليوم لاتخاذ مواقف لا تفسير لها في عالم اليوم سوى التكفير عمّا حدث في عقود مضت.

و يكتسب هذا الإرث الحضاري العربيّ أهمية كبرى اليوم في عالم تتشرذم قواه المختلفة لتولّد أشباحاً تهدد بصراع الحضارات و الادعاء بتفوّق ثقافات

على أخرى أو دول على أخرى أو شعوب على شعوب أخرى ممّا يولّد شعوراً عنصرياً لدى البعض و شعوراً بالاضطهاد و الإجحاف و انعدام العدالة لدى البعض الآخر. و في هذا المناخ المتوتر و الذي يثير الشكوك و الشبهات و لا يدعو إلى الاطمئنان من أي طرف تجاه الطرف الآخر تتعثر حركة الترجمة و التأليف و التثاقف و التفاعل الفكري، بل ينشغل العالم بالتركيز على بؤر الخطر بعد أن تم تقسيم العالم إلى معسكرين، و على جهد كل طرف الذي أصبح يشعر بأنه من ضحايا إرهاب الطرف الآخر لصدّ هذا الخطر القادم إلى مجتمعاتهم من مجتمعات أخرى تنتجه و ترعاه. و في هذا المنطق نفسه ما يناقض كلّ ما أتت به الأديان السماوية و صفوة الرسائل البشرية المتوارثة على مرّ العصور إذ اعتاد البشر على التفكير بالإنسان و إنسانيته و تقواه و صلاحه أو عدمه دون أن يعتمد ذلك على موطن ولادته و نشأته أو على العرق الذي ينتمي إليه أو الدين الذي يعتنقه. من هنا أهمية قوله تعالى: "*يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر و أنثى و جعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله اتقاكم*" (سورة 49– رقم 13) دون تحديد الجنس أو اللون أو العرق أو الدين. و إذا عدنا إلى الحرية الفكرية التي منحها الله سبحانه و تعالى في قرآنه الكريم للبشر أن يؤمنوا أو لا يؤمنوا و أن يهتدوا بهدي الدين إن شاؤوا حيث خاطب الرسول (ص) قائلاً "إنك لا تهدي من أحببت ولكن الله يهدي من يشاء" كما قال الله سبحانه و تعالى"فمن شاء فليؤمن و من شاء فليكفر" كما خاطب نبيّه (ص) بقوله "وما أنت عليهم بوكيل". و إذا كان الله سبحانه و تعالى لم يقبل بأن يكون نبيّه (ص) وكيلاً على الناس و ذلك تكريماً للإنسان و احتراماً لعقله و فكره فكم يجب أن نعجب ممّن يحاولون إحكام الوصاية اليوم على شعوب و بلدان بحجة أنها غير قادرة على صياغة مستقبلها و تغيير واقعها و أنها بحاجة أن تهتدي بهدي التقدم الصناعي و التقني الذي توصلت إليه الشعوب الأخرى.

و في هذا الإطار يقوم بعض المغرضين بإجراء خلط متعمّد بين المفاهيم لغايات غير نبيلة. ففي الوقت الذي لا ينكر أحد التقدم العلمي و

التكنولوجي و الصناعي الذي توصلت إليه بعض الدول دون الدول الأخرى و في الوقت الذي يدرك الجميع التباين بين الدول اقتصادياً وعسكرياً، فإن هذا يجب ألا يمتزج بنظرة و كأن الشعوب التي لم تحقق وضعاً اقتصادياً أو صناعياً مماثلاً، أصبحت أقلّ شأناً، في مسيرة الإنسانية أو كأنها لا تحظى بكرامة سياسية أو إنسانية مماثلة لما يتمتع به الآخرون. إن جوهر الدين الإسلامي الحنيف هو أنه ساوى بين البشر في الكرامة الإنسانية و عزّز من أهمية القيم التي أتت بها الديانات التي سبقته و خاطب البشر جميعاً بغضّ النظر عن اللون و العرق و الدين. و تميزت الثقافة العربية بأنها استوعبت أخلاق الإسلام و انطلقت مبشّرة بوحدة الإنسانية و أهمية التفاعل بين مختلف أبناء البشرية تشجيعاً للخير و تحذيراً من الشرّ.

أما أن يُشار اليوم إلى بعض الشعوب و المناطق و البلدان و كأنها هي التي تولدّ الشرّ بينما تحاول قوى الخير الأخرى صدّه عنها و عن غيرها فلا شك أن هذا المنطق يمثلّ في جوهره نظرة عنصرية ضد دين وعرق و شعب قد يوصل الجميع إلى نتائج لا تحمد عقباها. و في هذا الإطار تأتي المصطلحات التي يطلقها البعض اليوم عن "الإرهاب الإسلامي" و هو مصطلح عنصري خطير يحاول أن يوصم الإسلام بالإرهاب بينما يتم تحويل أشنع الجرائم التي يرتكبها الآخرون الماثلون لأوامر إدارتهم و جيوشهم على أنها حوادث فردية لا تعبّر عن أخلاق و سياسة الجيش أو الدولة أو الدين الذي ينتمي إليه الجاني.

إنّ مسار مجلة الآداب الأجنبية التي حرصت دائماً على تقديم خير ما أنتجه الفكر البشري في الآداب و الثقافات المختلفة هو أحد الدلائل على حرص العرب على فهم الآخر و التفاعل معه و الاغتناء بما أنتج و إغنائه بما ننتج. و اليوم يحرص اتحاد الكتّاب العرب أيضاً على إصدار مجلات باللغتين الإنكليزية و الفرنسية لنقل مختارات من الأدب العربي إلى القارئ الأجنبي في حرص مخلص و مستمرّ على هذا التفاعل و التثاقف الذي كان العرب و في كل مراحل تاريخهم سباقين إليه و فاعلين و منتجين له. و لا

شك أن هذا هو أحد أهم المقاييس الحضارية للمواقف الإنسانية لثقافات الشعوب. أما الغنى المادي و التقدّم التكنولوجي فيمكن اللحاق بهما إذا كانت روح الشعب غنيّة و متماسكة و حرّة من كل تعصب أو تشنج أو نظرة دونية للآخرين. من هنا ورغم الضعف السياسي الذي يعتري النظام العربي في مختلف أقطاره فإن العرب قادرون اليوم و غداً على تقديم الأنموذج الأفضل للتعايش و التثاقف و أصبحت اليوم مهمتهم ضرورية أكثر من أي وقت مضى لأن البشرية تغوص في ماديتها و تتناسى القيم الروحية و الإنسانية و الأخلاقية و لا بدّ ممن تمثل حضارتهم الروحانية الحقّة أن يعيدوا للعالم توازنه من خلال لعب دور المتمسك بهويته و المنتج لثقافته، و المعتزّ بتاريخه و المتواصل مع حضارته. و لا يساورني شك على الإطلاق أنّ البشرية جمعاء أحوج ما تكون إلى هذا الدور البنّاء و أنه على العرب أن يخرجوا من الحجر الذي تحاول القوى المعادية فرضه عليهم لأسباب عنصرية أساسها الطمع بأرضهم و مياههم و ثقافتهم و حضارتهم كي يقوموا بالدور الحضاري الذي قاموا به دوماً فيساهموا، كما ساهموا دوماً، بإغناء الإنسانية و ثقافتها و فكرها و أبجديتها التي هي أساس نهضتها الفكرية و هم دون شك قادرون على فعل ذلك اليوم كما فعلوا من قبل و أول ما يحتاجونه هو استعادة الثقة بالنفس و تبوأ المكان الذي يستحقونه تحت الشمس و هو مكان كان و لا يزال و سيبقى مرموقاً في تاريخ و حاضر و مستقبل العرب، و في هذا الصدد تبقى مجلتنا إحدى الوسائل الحيّة لبلوغ هذا الهدف النبيل.



النثر والنثر القصصي العربيان

بعد عام 1948

إدوارد سعيد

■ ترجمة: د.ثائر ديب ■

عن الإنكليزية

القراءةُ عمليةٌ معقدةٌ، ومقارنةٌ حتماً. والرواية بوجه خاص، إنْ لم تُقرأ قراءة اختزالية على أنّها ضَرْبٌ من ضروب الأمثلة أو الشهادات الاجتماعية السياسية، تورّط القارئ فيها لا بسببٍ من براعة الكاتب وحسب بل بسببٍ من الروايات الأخرى أيضاً. فالروايات العربية جميعاً تنتمي إلى عائلة، وكلُّ قارئ للروايات هو قارئ لهذه العائلة المعقّدة التي تنتمي إليها جميعاً. أمّا كيف تنتمي، فتلك مشكلة يَعْسُر حَسْمُها في حالاتٍ لا تكون فيها الرواية المعنية من التقليد المركزي الأوروبي الغربي أو الأمريكي. ففي ذلك التقليد ثمة جينالوجيا أو سلسلة نسب واضحة، تعود رجوعاً إلى الأوديسة ودون كيخوته، لكنها تركّزت أساساً في القرن الثامن عشر، والتاسع عشر، والجزء الأساسي من القرن العشرين. فما اعتدنا عليه هو الرواية بوضعها خطّاً تطرح بالنسبة له الرواياتُ غير الأوروبية أو غير الأميركية في المرحلة الحديثة خياراتٍ محيّرةً. فهل هذه الروايات أشكالٌ من "المحاكاة" (مما يعني، بعبارة فجّة، أنّها نسخ كولونيالية من "التقليد العظيم")؟ هل هي أعمال أصيلة بحدّ ذاتها؟ أم أنّها ليست هذه ولا تلك؟.

واعتقادي، أنّ مثل هذه الخيارات تشوّشنا أكثر مما تساعدنا على القراءة بفهم. فمقارنة روايات لها القدر ذاته من الجدارة لكنها تنتمي إلى تقاليد مختلفة لا يمكن أن يعني، ولم يسبق له أبداً أن عنى، الحكم لواحدة منها على الأخريات بأنّها أكثر أصالة أو بأنها ليست مجرد نسخة. فالأدب جميعاً، بمعنىً محاكاتي ضيقٍ معين،

هو "نسخة" من شيء ما؛ والأصالة في واقع الأمر هي فنُّ إعادة تركيب المألوف. وهذا بالضبط هو الأساس الذي استندت إليه الرواية. فالروايات لا "تحاكي" الواقع وحسب، بل تحاكي أيضاً بعضها بعضاً: وهذا هو الشرط الطبيعي لوجودها وسرّ دوامها كشكل. غير أنّه إذا ما كان للرواية الأوروبية الغربية سلسلة نسب خطّية طويلة تربط أعضاءها ببعضهم بعضاً (على نحوٍ سنتفحصّه حالياً)، فإننا نجد في التقاليد الروائية الأقرب عهداً، ومن بينها التقليد العربي، أنّ كلاً من تاريخ وبنية هذا الشكل مختلف. وهذا الاختلاف هو في المقام الأول مسألةٌ تتعلّق بوجود الشكل (فوجود الرواية العربية أقصر، لأنه لم يبدأ إلاّ في القرن العشرين)، كما تتعلّق بالظروف التاريخية، والمنهج الجماليّ.

وفي مَدْخلٍ وجيزٍ من هذا النوع يصعب على المرء حتى أن يبدأ باستيعاب جميع هذه الفروق؛ أو، بقدر ما يتعلّق الأمر بالرواية العربية، أن يتوقّع تناول هذه الرواية الأخيرة بما تقتضيه من تفصيل وعناية. غير أنني سأحاول الإشارة أولاً إلى الكيفية التي تعيد فيها الرواية العربية في تاريخها وتطورها تبويب، أو توزيع، الشروط التي كانت الرواية الأوروبية قد وُجِدَتْ في ظلّها. ولسوف يستغرقُ ذلك الجزء الافتتاحيّ من مناقشتي، والذي سأتناول بعده حاجات النثر العربي وضروراته الملحّة، خاصة تلك التي راحت تفعل فعلها بعد 1948. وبذا آمل أن أقدّم للقارئ خدمة تاريخية وجمالية حين يقارن، كما ينبغي، بين الكتابة العربية وضروب أخرى من الكتابة.

كانت الرواية الأوروبية خلال قرنين ونصف القرن من وجودها نتاجاً لتطورٍ تاريخي محدَّد وكذلك لنشوء، ثمّ انتصار، الطبقة الوسطى. والرواية، التي لا تقلّ عن كونها مؤسسةً بكلّ ما تشتمل عليه من تعقيدات منهجها، وتنوّع موضوعاتها، وفتنة بناها الجمالية والنفسانية، وعَرْض رؤيتها المفصّل، هي الشكل الأشدُّ ارتباطاً بالزمن وتعلّقاً بالظروف إلى جانب كونها الشكل الأشدّ كونية بين جميع الأشكال الأدبية ما بعد الكلاسيكية.

بيد أنّ التاريخ في الرواية وتاريخ الرواية . أي الحياة التي تعكسها الرواية كالمرآة في صورةٍ لستاندال وتاريخ الرواية . الداخلي الخاص بوصفها شكلاً من الأدب . هما شيئان مختلفان أشدّ الاختلاف[1]. فالأول، كما أحسب، هو ضغط دائم:

[1] يمكن للقارئ أن يجد تفحّصاً أوسع وأشدّ اتقاناً للصلة بين الرواية كمؤسسة والمجتمع في:

فكلُّ روائي هو ابن زمنه، مهما مضى به الخيال أبعد من هذا الزمن. وكلُّ روائي يُفصِحُ عن وعي بزمنه يتقاسمه مع الجماعة التي تجعل منه الظروفُ التاريخية (الطبقة، المرحلة، المنظور) واحداً منها. ولذا فإنّ العمل الروائي حتى في فرادته التي لا تقبل الاختزال هو ذاته واقع تاريخي . واقعٌ لاشكَّ في أنّ تمفصله مع لحظته أرهف، وأكثر ظرفيّة، وأشدّ خصوصية من التجارب الإنسانية الأخرى. والسرد، باختصار، هو الطريقة التاريخية كما تُفْهَم بالصورة التقليدية جداً. غير أنّ ما يمكّننا من التمييز بين عمل ماركس "الصراع الطبقي في فرنسا" وبين عمل فلوبير "التربية العاطفية" . وكلاهما موضوعه ثورة 1848 . هو تاريخ نمط السرد المُدْمَج في داخل السرد. فعمل ماركس ينتمي مع شيء من الخروج على المألوف إلى تقليدٍ في التحليل والمناظرة الجدالية مستمدّ جزئياً من الكتابة الصحفية؛ أما عمل فلوبير، الذي لا يقلّ خروجاً عن المألوف على طريقته، فيقف بقوة ضمن تقليد مؤسّسي، هو تقليد الرواية، الذي يتبنّى فلوبير لغته، وضغوطه، وجمهوره. ويدفعها إلى العمل لمصلحته . على نحوٍ لا يستطيع ماركس أن يتبنّاه لعمله.

بين منتصف القرن الثامن عشر والثلث الأول، تقريباً، من القرن العشرين، كانت كتابة الرواية تعني أنّ من المستحيل على الروائي أن يتجاهل تاريخ الشكل وتقليده. وأنا أقول ذلك بهذه الطريقة النافية لكي أشدّد على الاستقطاب الخصب بصورة استثنائية والقائم في داخل كلّ رواية جيدة: الاستقطاب بين متطلبات تاريخ الرواية الداخلي ومتطلبات خيال الروائي الفرديّ. فكتابة رواية كانت تعني، بالنسبة لديكنز، وإليوت، وفلوبير، وبلزاك، بدرجةٍ ليست قليلة، تقبّل مؤسسة النثر القصصي وتعزيزها مزيداً من التعزيز. وكما كانت موضوعات الروايات الكلاسيكية العظيمة في القرن التاسع عشر تنويعات على الرومانس الأسري في أغلب الأحيان، حيث نجد بطلاً أو بطلةً يحاولان أن يرسما مصيرهما الخاص ضدّ روابط الأسرة، كذلك كانت هذه الروايات ذاتها سلالة أسرية جمالية ضخمة لا يمكن حتى لأكبر المخيّلات إلا أن تكون من أبنائها أو صبيانها المتدرّبين. وتوضح العلاقة التي تربط تولستوي

HarryLevin, The Gates of Horn (New York: Oxford University Press, 1963).
أما بشأن مسألة الشكل الأدبي والواقع الاجتماعي في صورتها العامة فيمكن العودة إلى:
Lucien Goldman, Le Dieu cache (Paris: Gallimard, 1955).
وكذلك إلى:
Lucien Goldman, Recherches diolectiques (Paris: Gallimard, 1959).

بستندال، أو دستويفسكي ببلزاك وديكنز، إيضاحاً دقيقاً كيف نظرتْ أشدُ المخيّلات أصالةً إلى نفسها على أنّها وريثة ماضٍ جمالي راحت تمدّه إلى عصرها. هكذا تحاكي كلُ رواية لا الواقع فحسب بل أيضاً كلّ رواية أخرى. وبسببٍ من خياله كان أن تمكّن تولستوي، بالمحاكاة، من الإفادة من تاريخ الرواية الخاص كما مثّله له ستندال؛ ذلك أنّ معجزة النثر القصصي تكمن في قدرته على استخدام سلسلة نسبه الخاصة بصورة خلاّقة مرّة بعد مرّة. وهذا ما يصحّ بوجه خاص على كلّ رواية عظيمة، حيث تتمثّل جدّة هذه الأخيرة (على نحوٍ مدهش ربّما) في دفعها مؤسسات النثر القصصي الموروثة لأن تعمل كحاجز دفاعي في وجه الإلحاح المتهوّر سواء من طرف الخيال الفردي أم من طرف اللحظة التاريخية. ولأنّ الرواية، كما قال لوكاش، "هي ملحمة عالم هجره الإله" فإنّ "وضع الرواية الذهني هو وضع النضج الرجوليّ، والبنية الواسمة لمادته هي التمييز، أو الفصل بين الداخلية والمغامرة[2]". فمن يحافظ للرواية على عالمها العلماني هو كاتبٌ يتوقف نضجه على ضروبٍ من التمييز، موروثة من تاريخ الرواية، بين استيهامٍ ذاتي محض وتاريخٍ وقائعي محض، بين تفكيرٍ أو تأملٍ يضربان في كلّ اتجاه وتكرارٍ حَدَثيّ لا حدود له.

هكذا يكون الزمن، أو بالأحرى الزمنيّة المفهومة بالطرائق المعقدة التي أناقشها، هو حياة الرواية من جميع هذه النواحي: فالزمنية، كلحظٍ تاريخية وكتاريخٍ للشكل، تجعل ضغط العالم مذعاناً لبنية كلامية. ثمّ إنّ مثل هذه الحياة في أوروبا الغربية و، إلى حدٍّ معين، في أميركا القرن التاسع عشر تمتّعت بدعمٍ واسع من القرّاء والنقّاد. فهذا الفريقان أيضاً كانت لهما إسهاماتهما في الرواية بوصفها مؤسسة. ومن مقالات فيلدنغ الاستطرادية عن الرواية في رواياته، مروراً بألمعية سيترن التقنية، وأعمال ستندال وبلزاك النقدية، إلى التعليقات وتعليقات التعليقات لدى كتّاب مثل بروست، وهنري جيمس، وجيمس جويس، فإنّ الرواية راحت تستخدم الروائيين نقّاداً. وعلاوةً على ذلك فقد أنتجت نقّاداً محترفين وهواة على حدٍّ سواء. يتذكّر المرء هنا أولئك المشتركين الشرهين في الدوريات التي كانت تنشر روايات ديكنز والذين كانوا يعلمون على الدوام ما الذي يريدونه من الروائي. وقد دعم هؤلاء انضباط الشكل وواقعيته. وهذا التفاعل بين القارئ والكاتب هو تفاعل تفرّد به النثر القصصي: ولعل منشأه يعود إلى الجزء الثاني من عمل سيرفانتس دون كيخوته، حيث يصادف البطل الهائم

---

[2] *Georg Lukacs, The Theroy of The Novel, trans. Anna Bostock (combridge, Mass: MIT Paress, 1971), p.88.*

رجالاً ونساءً قرأوا الجزء الأول ويتوقعون منه . بل يطالبونه . أن يقوم بأفعال معينة. وبمعنىً ما فقد لعب قرّاء القصّ خلال سنوات نضجه دوراً في تفتّح الشكل وازدهاره يقارب في عظمته الدور الذي لعبه الكتّاب.

غير أننا نجد وضعاً مختلفاً على نحوٍ دراماتيكي في تاريخ الرواية العربية الحديثة. فالرواية المكتوبة بالعربية في القرن العشرين لها تشكيلة من الأسلاف، غير أنّ أحداً منها لم يكن سابقاً ومفيداً على النحو المفيد مباشرةً والناجم عن سَبْقِ فيلدنغ لديكنز في الزمن. وفي الأدب العربي مجموعة غنية من الأشكال السردية . قصة، سيرة، حديث، خرافة، أسطورة، خبر، نادرة، ومقامة . لا يبدو أنّ أياً منها قد أصبح، كما فعلت الرواية الأوروبية، النمط السردي الرئيس. وأسباب ذلك معقدة إلى أقصى الحدود، وهي لن تشغلنا هنا (كنتُ في غير مكان قد تفكّرتُ في واحدٍ من أسباب هذا الاختلاف بين النثر القصصي العربي . الإسلامي ونظيره الأوروبي: حيث ينظر التقليد الأدبي الأول إلى الواقع على أنه وافر، ومكتمل، وموجّه إلهياً، في حين يرى الثاني إلى الواقع على أنه غير مكتمل وإشكاليّ على نحوٍ جذري، مما يضفي الشرعية على الابتداع[3]). غير أنّ الحقيقة تبقى متمثّلةً في أنّ هنالك رواية عربية حديثة خضعت، خلال القرن العشرين، لتحولاتٍ متعددة ولافتة. ولقد أنتجت اليوم تشكيلة واسعة جداً من المواهب، والأساليب، والنقاد، والقرّاء، المجهولين إلى أبعد الحدود أو الذين يتمّ تجاهلهم عمداً خارج الشرق الأوسط؛ ومن المؤكّد أنّ اللائمة في هذا الإخفاق المعرفي المؤسف يجب أن تُلقى بقدْرٍ كبير على كون الهاجس الغربي الحاكم إزاء العرب ينحصر (أو يكاد) بكونهم مشكلة سياسية. غير أنّه لم يعد اليوم ثمّة مبرر لهذا الإخفاق، حيث بدأت ترجمات تريفور لي غاسيك المرهفة (كترجمة زقاق المدقّ لنجيب محفوظ، وأيام الغبار (1) لحليم بركات) وترجمات دينيس جونسون ديفيز تنال الرواج الذي تستحقّه فعلاً.[4]

بيد أنّ الخلفية الأسرة على نحوٍ خاص والتي تقف وراء القضايا الشكلية

---

[3] *Molestation , in Aspects of Narrative ed. Hillis Miller (New York: Columbia University Press,1971) Authority in . and Narrative Fictoin""*

[4] *انظر أيضاً مقالات لي غاسيك:*

, "Amalaise in cairo: Three contempotary Egyptian Authors"
Middle East journal 21:2 (Spring 1967) "Some Recent War-Related Arab Fiction", Middle East Journal 25:4 (Autumn 1971), "The Literature of Modern Egypt", Books Abroad 46 (Spring 1972).

والقضايا التاريخية والنفسانية التي واجهها الروائي العربي المعاصر تحتاج لبعض الإيضاح، خاصةً حين ننظر إلى الفترة بعد 1948، وبعد 1967، على أنّها تشكّل مرحلةً تاريخية مميّزة بالنسبة للخيال الروائي. وخاصةً أيضاً حين نرى إلى هذه المرحلة باعتبارها مرحلة تكوينية بالنسبة للموضوع المشترك الحاضر لدى جميع الكتّاب في المشرق العربي، وليس لدى الروائيين فقط، خلال ربع القرن الأخير. وأخَصُّ من ذلك بَعْد حين نُبقي في أذهاننا على مسار الرواية الأوروبية بوصفها واقعة مقارنة تعمل الرواية العربية على إنتاج اختلافاتها المهمّة عنها. وسوف أحاول، إذاً، أن أقدّم هذه المرحلة بنقطتي العلاّم الكبيرتين اللتين تميّزانها وهما 1948 و1967، من وجهة نظر أيّ عربي راغب في الكتابة. ومع أنني آخذ في الحسبان ذلك النذر اليسير من الانتهازية والكتابة الرديئة في الأعوام التي تلت 1948، إلاّ أنني أعتقد أنّ العرب الذين كتبوا (روايات، مسرحيات، شعر، تاريخ، فلسفة، جدال سياسي، الخ) قد اضطلعوا بمشروع بطولي في جوهره، مشروع تحديد هوية الذات والصراع من أجل تعليمها لا يوجد ما يضاهيه على هذا الصعيد منذ الحرب العالمية الثانية. لننظر أولاً في ذلك الوضع الذي تجلّى كلحظةٍ تاريخية. فبعد عقود من الصراع الداخلي ضد الفوضى السياسية والسيطرة الأجنبية، ذلك الصراع الذي كانت فيه الهوية السياسية. القومية لا تزال في مراحلها البدئية المحفوفة بالمخاطر. حيث تشابك الدين، والديموغرافيا، والحداثة، واللغة كلٌ مع الآخر على نحو شديد الاختلاط. اضطر العرب في كل مكان لأن يواجهوا علاوةً على ذلك واحدةً من أكبر مشاكل الحضارة الغربية التي لم تُحلَ بعد بوصفها مشكلتهم الخاصة، والتي أخذت شكلاً مستفزاً ومثيراً فعلاً، ألا وهي المسألة اليهودية. فالقول إنّ 1948 قد وضع العرب أمام مقتضياتٍ ثقافية وتاريخية استثنائية هو قول ينطوي على أشدّ ضروب التبخيس. فذلك العام والسيرورات التي شكّل ذروتها تمثّل انفجاراً لا تزال آثاره تقع على الحاضر بلا هوادة. وما من عربي أمكنه أن يتجاهل الحدث، مهما كان في تلك اللحظات مسلّحاً بالقومية المناطقية أو القبَليّة أو الدينية. وعام 1948 لم يقتصر على طرح تحدّياتٍ غير مسبوقة على جماعةٍ كان يعتريها أصلاً تطور سياسي استغرق عدّة قرون أوروبية ضُغِطَت هنا في بضع عقود: فهذا في النهاية لم يكن سوى اختلاف في التفاصيل بين المشرق العربي وجميع بلدان العالم الثالث، حيث عَنَتْ نهاية الكولونيالية بداية مخاض الذاتية القومية غير المتحققة. ما طرحه 1948 هو أحجية باقية، طفرة وجودية لم يكن التاريخ العربي مهيّئاً لها.

فقد يقول مصري إنّ من كوته أحداث 1948 أكثر من سواه هو العربي الفلسطيني؛ وكذا قد يقول عراقي، أو لبناني، أو سوداني. غير أنّ ما من عربي أمكنه أن يقول بأيّ قدر من الجدية إنّه كان في 1948 بعيداً عن أحداث فلسطين أو بمنأى عنها. ربما كان بمقدوره القول بشيء من المنطقية إنّه كان في حِمىً عن فلسطين؛ لكنه كان عاجزاً عن القول . نظراً لما تورّطه فيه لغته وتراثه الديني والثقافي في كلّ مناسبة . إنّه أقلّ خسارة، كعربي، بنتيجة ما وقع في فلسطين. وعلاوةً على ذلك، فإنّ ما من شيء في تاريخه، أي في الذخيرة أو المعجم الذي زوّدته به تجربته التاريخية، كان قد وفّر له المنهج الوافي لكي يمثّل لنفسه دراما فلسطين. فالقومية العربية، والتقليدية الإسلامية، والعقائد المناطقية، وضروب التضامن الطائفي أو القروي الضيق، جميعها فوجئت بالنتيجة العامة المتمثّلة بالنجاح الصهيوني والتجربة الخاصة المتمثّلة بالهزيمة العربية. ما من مفهوم بدا واسعاً بما فيه الكفاية، وما من لغة بدت دقيقة بما يكفي لأن تواكب المصير المشترك. ولم يكن من الممكن نسبة ما حدث إلى خلل في الشخصية العربية (إذْ لم يُفصَح مطلقاً عن مثل هذه الشخصية)، أو إلى حكم سماوي ضدّ المؤمنين، أو إلى حادث طفيف في مكان بعيد.

واعتقادي أنّه قد أشير إلى جسامة تلك الأحداث في واحدةٍ من الكلمات التي كثيراً ما استُخدِمت في وصفها، ألا وهي كلمة النكبة. وأشهر استخدام لهذه الكلمة هو في عنوان كتاب قسطنطين زريق "معنى النكبة"[5]. غير أنّ ثمة معانٍ أخرى للنكبة تفعل فعلها حتى في عمل زريق، الذي يقدّم تأويلاً للانتصار الصهيوني بوصفه تحدّياً لكامل الحداثة العربية. ذلك أنّ الكلمة تشير في جذرها إلى أنّ البليّة أو النكبة قد أحْدَثها انحرافٌ، خروجٌ عن المسار، ميلٌ خطير بعيداً عن السبيل الذي يمضي قُدُماً، مما يجعلها مرتبطة بالضرورة بكلّ ذلك. (وهذا ما يتعارض بالمناسبة مع كلمة أخرى تُستَخْدَم بصورة أقلّ شيوعاً لوصف 1967: هي النكسة، التي لا تشير إلى أكثر من التقهقر، أو الكبوة المؤقتة العابرة، كما في سياق الشفاء من علّةٍ ما). وقد ساق تطور سجال زريق في هذا الكتاب صاحبه، كما ساق كثيراً من الكتّاب منذ 1948، إلى تأويل النكبة على أنّها قطْعٌ من أعمق الأنواع. صحيحٌ أنّ الصهيونية قد كشفت تشتت العرب، وافتقارهم إلى الثقافة التقنية، وعدم استعدادهم السياسي، وما إلى ذلك؛ غير أنّ الأهمّ من ذلك كان الواقعة المتمثّلة في أنّ النكبة قد أظهرت

[5] *Constantine k. Zurayk. The Meaning of Disaster, trans. R.Bayly Winder (Beirut: Khyats college Book cooperative, 1956).*

صدعاً بين العرب وإمكانية استمرارهم التاريخي ذاته كشعب. فالانحراف، أو الميل، عن استمرار العرب الزمني حتى عام 1948، كان شديداً جداً، بحيث غدت القضية بالنسبة للعرب هي إمكانية استمرار ما كان "طبيعياً" بالنسبة لهم؛ أي بقاءهم القومي المتواصل في التاريخ.

والحال، أنّ ثمّة مفارقة لافتة هناك، وهي مفارقة ستترك أثرها على الكتابة العربية منذ ذلك فصاعداً. فزريق كان يقول فعلياً إنّ الانحراف كان من القوة بحيث وضع العرب، كشعب، إزاء شكٍّ تاريخي. بيد أنّه كان يقول أيضاً إنّ النكبة قد كشفت للعرب أنّ تاريخهم لم يجعل منهم بعد أمّة. وبذا بدا العرب، من منظور الماضي، على أنّهم قد انحرفوا عن السبيل المؤدّي إلى الهوية القومية، والاتحاد، وما إلى ذلك؛ أما من منظور المستقبل، فقد أيقظت النكبة شبح التفتّت أو الانقراض القومي. وتكمن المفارقة في أنّ كلا هذين الحكمين يفعلان فعلهما، بحيث تقوم النكبة عند تقاطع الماضي والمستقبل، تلك النكبة التي تكشف من جهة أولى الانحراف عمّا كان ينبغي أن يحدث (انقراض العرب كوحدة ثقافية أو قومية). وهكذا تتمثّل قوة كتاب زريق الفعلية في إلقائه الضوء على مشكلة الحاضر، موقع المعاصرة الإشكالي، الذي يشغله العرب ويعملون على إعاقته. فما ينبغي على العرب القيام به بمعرفةٍ ودراية هو خلق الحاضر، وهذه معركة لاستعادة الاستمرارية التاريخية، ورأب الصدع، و . أهمّ من ذلك . إطلاق إمكانية تاريخية

لهذه الأسباب جميعاً فإنّ سجال زريق يولي أهمية كبيرة جداً لما يدعوه بالنخبة المبدعة. فدور النخبة، إذا ما نُظِرَ إليه جوهرياً، هو الإفصاح عن الحاضر بأدقّ التعابير التاريخية والواقعية التي تهدّدتها النكبة، كما رأينا، بالمحو والإزالة. فأن تتكلم أو تكتب بالعربية يعني أن تُفصِح لا عن اللغة المشتركة وحسب وإنّما أيضاً عن الواقع . إمكانية المعاصرة العربية . الذي ينطوي عليه الحاضر بصورة محفوفة بالمخاطر إلى حدٍّ بعيد. ولقد عمد أنور عبد الملك، عالم الاجتماع المصري، ومن غير إشارة إلى كتاب زريق عن عام 1948، إلى التوسّع في طبيعة الصراع ولغته. فحتى السبعينيات القريبة، كان عبد الملك يساجل أنّ الحضارة العربية . الإسلامية، على الرغم من وقوعها فريسة الإمبريالية الاقتصادية والسياسية، إلا أنّها في خطر أشدّ، على المدى الطويل، بما تبديه من قابليةٍ للإمبريالية الثقافية، التي تتّسم بخصيصة أساسية هي أن تفرض على العرب ضَرْباً من الإعاقة التي تهدف إلى الحيلولة دون قيام روابط مباشرة بينهم وبين آسيا وإفريقيا. وما لم تتمكّن الثقافة

العربية، باستخدام جميع موارد خصوصيتها (وهذه الكلمة لها إلحاحية عظيمة عند عبد الملك)، من الإسهام بحرية في صنع ذاتها، فسيكون الأمر كما لو أنّها لم تكن[6].

وفي هذا السياق، إذاً، كان دور أيّ كاتب يعتبر نفسه منخرطاً جدّياً في واقع عصره . وقلّة هم الكتّاب الذين اعتبروا أنفسهم منخرطين في خلاف ذلك خلال المرحلة منذ 1948 . هو، قبل كلّ شيء، دوره كمنتج للفكر واللغة يوجّه اهتمامه الجذري إلى ضمان بقاء ما كان يتهدّده خطر الانقراض الوشيك. ولقد وفّر نشوء حركات التحرر الوطني، الذي ابتدأ مع الثورة المصرية عام 1952، فرصاً لرؤيةٍ ديالكتيكية غدت فيها أزماتُ الحاضر أحجارَ زاويةِ المستقبل. وبذا فقد غدت الكتابة فعلاً تاريخياً، بل فعل مقاومة بعد 1967، بحسب الناقد الأدبي المصري غالي شكري. فإذا ما كان قد أمكن قبل 1948 وصف الرواية العربية Suigeneris (2) بأنّها رواية تلخيص تاريخي، فإنّها قد أصبحت بعد 1948 رواية تطور تاريخي واجتماعي[7]. وهذا واضح في الرواية المصرية بشكل خاص. فعلى الرغم من وجود ما ذُعِيَ بالبديل الرومانسي (أي النظرة إلى الوراء، العاطفية) بالنسبة لكتّاب مثل يوسف السباعي، إلاّ أنّ الثيمة الكبرى في معظم الروايات المصرية بعد 1948 كانت، كما لاحظ شكري، هي الصراع شبه المأساوي بين الشخصية الرئيسة وقوّة "خارجية" ما[8]. وغدا صقل الصور والتفصيل فيها من الضرورات الأساسية لدى الكاتب؛ أو، كما عبّر رجاء النقّاش في رسالةٍ جدالية إلى نازك الملائكة (الشاعرة العراقية)، فإنّ الكتابة لم تكن ولا يمكن أن تكون حرّة: لأن عليها أن تضع نفسها في خدمة الحياة. وكانت هذه طريقة أخرى لمطابقة دور الكاتب مطابقة مباشرة مع إشكاليات المعاصرة العربية[9].

---

[6] انظر تقديمه لمجموعة المقالات المنشورة في:
Sociolgie de L,impèrialisme (Paris: Editions Anthropos, 1971, PP. 15 -63.
وكذلك مقابلته المنشورة في الفصلية البيروتية "الثقافة العربية" (ربيع 1973).

[7] *غالي شكري، "ثورة الفكر في أدبنا الحديث" (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1965)، ص 107.*

[8] *غالي شكري. أدب المقاومة (القاهرة: دار المعارف، 1970)، ص180.*

[9] *رجاء النقّاش، أدب وعروبة وحرية (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1964)، ص 100.*

ولقد تفاقم دور الكاتب مزيداً من التفاقم من جرّاء الصراع الداخلي الذي عاشه بين هويته المناطقية الخاصة وطموحه العابر للمنطقة أو طموحه العربي . الإسلامي. غير أنّه حتى في تلك التوكيدات المتباينة جداً على الهوية المناطقية، كما في شغل حسين فوزي على الحضارة المصرية، أو شغل سعيد عقل على الشعرية اللبنانية، أو في إيديولوجيات حرة مثل الحزب القومي السوري والبعث، تظلّ هنالك، على الدوام، تلك الشبكة من الظروف التي توقع في شراكها كلّ عربي، من الجزائر إلى الخليج. ونظراً لسطوة هذه الشبكة . كما وصفتها آنفاً من حيث الحاضر المتفارق . فقد بدا أنّ المهمة الأولى هي على الدوام مهمة صنع الحاضر بطريقة تجعله، مرّة أخرى، على تماسٍ مع أصالة الماضي وإمكان المستقبل. وعادةً ما كان يُطابَق بين الماضي والخسارة، وبين المستقبل وانعدام اليقين. أمّا الحاضر، فهو تجربة مستمرة، مشهد ينبغي الإفصاح عنه بكلّ موارد اللغة والرؤية. وحتى حين يكون هدف الكاتب هو تصوير الحاضر على أنه ضرْب من النكبة، خاصة بعد حرب 1967، فإنّ ما كان على الكاتب أن يؤكّد عليه هو المشهد بوصفه شكلاً للحاضر غير قابل للاختزال.

ولابدّ لنا من أن نلاحظ هنا وجود تعقيد آخر. فكما أنه لم يكن ثمّة رواية عربية تقليدية، فإنه لم يكن ثمة دراما عربية فعلية، أو على الأقلّ لم يكن ثمّة تقليد درامي مديد ومتواصل. غير أننا نجد منجزات درامية مُعْتَبَرة، معظمها، كما هو الحال في الرواية، من مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى. ولذا فإننا حين نتحدث هنا، أيضاً، عن مشهد، فإنّ ذلك ينطوي على شيء من الخروج على المألوف، يتفرّد به الكاتب بالعربية. وما يشترك به المشهد الدرامي والنثري هو، قبل كلّ شيء، ذلك الإحساس بوجود فضاءٍ متنازَعٍ عليه. فالكاتب يملأ الصفحة أو خشبة المسرح بلغةٍ تكافح من أجل الحفاظ على البقاء. ومثل هذا الموقف يؤدّي إلى عواقب تقنية وجمالية محدّدة تماماً. فحين تكون الوحدة التأليفية هي المشهد، وليس المدّة (الفاتحة، والمنتصف، والخاتمة، بالمعنى الأرسطي)، فإنّ الصلة بين المشاهد تكون واهية. وثمّة في واقع الأمر ميل إلى الحَدَثيّة، وتكرار المشاهد، كما لو أنّ التعاقب الإيقاعي المتواتر للمشاهد يمكن أن يغدو بديلاً للاستمرارية شبه العضوية. وإنها لحقيقة لافتة أنّ الأعمال الناجحة الأساسية في الدراما والنثر الفنيين حتى قبل 1948 . مثل "الأيام" لطه حسين، و"يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم، وكوميديات نجيب الريحاني، وأفلام كمال سليم ونيازي مصطفى، وأعمال خليل جبران، ورواية جبر جبرا القصيرة "صراخ في ليل طويل" . هي من ناحية الشكل عبارة عن تعاقب مشاهد

جُمِعَت معاً على طريقة اليوميات أكثر منها على الغرار الأرسطي. غير أنَّ هذه الأعمال، بخلاف اليوميات، مبنيّة من مشاهد مشكّلة على نحوٍ منفصل وغير مترابط يحدث فيها لعب متواصل للبدائل؛ فالدخولات والظهورات، مثلاً، تلعب دور التأكيد الأنطولوجي. أما الغيابات والخروجات فتبدو، بعكس ذلك، على أنّها تهدّد بالانقراض أو بما يشبه الموت. فأن تكون في مشهد يعني أن تزيح الانقراض، أن تستبدل الحياة بالفراغ. وبذا يكون فعل الكلام، والسرد، والتلفّظ ذاته ضمانةً للفعلية أو التحقّق؛ وهنا يتمّ إحياء التقليد الإسلامي الخاص بـ الإسناد ووضعه في خدمة غاية جمالية محدّدة.

أمّا شخص الكاتب فغالباً ما يكون ذلك المُشَاهِد المنخرط فيما يحكي عنه بما يكفي لأن يكون شخصيةً، والمنفصل عمّا يحكي عنه بما يكفي لأن يتمكّن من الإشارة إلى مساوئ ما يحدث أمامه في السرد، أو إلى ما ينطوي عليه من كوميديا أو ميلودراما. فشخص توفيق الحكيم غالباً ما يتحدث عن مسرح الحياة، الذي لا يمثّل صورة بلاغية بقدر ما يمثّل منهجاً جمالياً. فكلُّ حدث هو مشهد أدائيّ تتكشّف أهميته على أنّها لا تكمن في أنه يقع أو يحدث (فكلّ المشاهد هي مشاهد حوادث مألوفة) بل تكمن في أنّه يُسَجَّل وفي أنه يُسْرَد لأحدٍ ما؛ ففي فعل السرد والنقل، يكون المألوف عرضةً لإساءة الاستعمال البشرية التي غالباً ما تكون صارخة. بل إنّ إساءة الاستعمال ذاتها تمتثل لهذا النموذج. وعلى سبيل المثال، فإنه في إحدى المرات تُحكى قصة للسارد، مما يضعنا أمام حدث ضمن حدث. من قِبَل طبيب يجد، بعد استدعائه إلى مريضة قروية فقيرة، أنّ هذه الأخيرة مستلقية على ظهرها وقد برزت من رحمها ذراع وليد. ويعلم من الداية العجوز أنّها بعد موت الجنين قبل ثلاثة أيام قد حشت رحم المرأة بالقش، وانتظرتا كلتاهما بصبر تحت ستر ربنا[10]. ولأنّ الحدث بكامله ينطوي على ذاته ويتضاعف وهو يُطْلَق، عبر الأداء السردي، تفاعل المشهد، والبديل، والتكرّر، والغياب، والموت، وأخيراً، المشهد من جديد.

وهكذا فقد تشدّد التأكيد على المَشَاهِد، وغدا أكثر إلحاحاً، بعد 1948: هذا المشهد الذي ترجم رسمياً قضايا العالم العربي الحاسمة والأساسية. وهذه ليست مسألة إثبات لمقدار ما يعكس الأدب أو الكتابة الحياة، ولا هي تأكيد على تأويلٍ أليغوريّ للواقع العربي: حيث استوطنت مثل هذه المقاربات، للأسف، معظم التحليلات الغربية

[10] *يوميات نائب في الأرياف، (القاهرة: 1965، إعادة طبع)، ص 96.*

النادرة جداً للأدب العربي[11]. فالأهمّ من ذلك بكثير هو أنّ المشهد بحدّ ذاته غدا مشكلة الأدب العربي الحقيقية ومشكلة الكتاب العربية بعد نكبة 1948: فالمشهد لم يعد يقتصر على تصوير الأزمة، أو البقاء التاريخي، أو مفارقة الحاضر بل أصبح هو المعاصرة في شكلها الإشكالي بل المخلخل إلى أبعد مدى. وما من مكان يمكن فيه للمرء أن يرى ذلك بالفعالية التي يراه فيها في النثر المعني مباشرةً بأحداث فلسطين. هاهنا المشهد الافتتاحي من رواية غسان كنفاني القصيرة رجال في الشمس، والتي من المؤكّد أنها أجمل أعماله وواحدة من أبرع الروايات القصيرة الحديثة وأبعدها أثراً.

> **أراح أبو قيس صدره فوق التراب النديّ، فبدأت الأرض تخفق من تحته:**
> ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجّة ثم تعبر إلى خلاياه...
> في كلّ مرّة يرمي بصدره فوق التراب يحسّ ذلك الوجيب كأنما قلب **الأرض**
> مازال، منذ أن استلقى **هناك أول مرّة، يشقّ** طريقاً قاسياً إلى النور
> قادماً من أعمق أعماق الجحيم، حين قال ذلك مرّة لجاره الذي كان **يشاطره**
> الحقل، هناك، في الأرض التي تركها منذ عشر سنوات، أجابه ساخراً:
> "هذا صوت قلبك أنت تسمعه حين تلصق صدرك بالأرض". أيّ هراء
> خبيث! والرائحة إذن؟ تلك التي إذا تنشقها ماجت في جبينه ثم انهالت
> مهوّمة في عروقه؟ كلما تنفّس رائحة الأرض وهو مستلقٍ فوقها **خيّل إليه**
> **إنه يتنسّم شعر زوجه حين تخرج من الحمام وقد اغتسلت بالماء البارد...**

---

[11] *ثمّة بعد نوع من التحليل أردأ من هذا، هو ذلك النوع الذي يدّعي استخراج "محتوى" الأدب بوصفه دليلاً على مواقف سياسية وعلى (وهذه هي النيّة الفعلية) ما يُدّعى ب "العقل" العربي أو "الشخصية" العربية. وثمّة تقليد عريق لمثل هذه التحليلات في الغرب، معظمها مستمدٌّ من صنعة "الاستشراق". ومؤخّراً، صار من الممكن أن نجد عنصريةً مصقولة من هذا النوع في كثير من الأماكن في إسرائيل والولايات المتحدة، وغالباً ما تكون أكاديمية وحكومية. ومن الأمثلة النمطية والنافذة على ذلك كتاب جنّ يهوشفاط هاركابي بعنوان:*
Arab Attitudes to Israel, trans. Misha Louvish (New york: Halsted Press, 1972).

الرائحة إياها، رائحة امرأة اغتسلت بالماء البارد وفرشت شعرها فوق وجهه وهو لم يزل رطيباً.... الخفقان ذاته: كأنك تحمل بين كفّيك الحانيتين عصفوراً صغيراً[12].

ويتواصل المشهد بينما يستيقظ أبو قيس شيئاً فشيئاً على إدراك محيطه الفعلي، في مكانٍ ما قرب شطّ العرب، مصبّ دجلة والفرات؛ فهو هناك ينتظر انتهاء ترتيبات تهريبه إلى الكويت، حيث يأمل أن يجد عملاً. وكما في المقطع المقبوس آنفاً، فإنّه "يفهم" موضعه، وخلفية المشهد في الحاضر، عن طريق تذكّر ماضيه: صوت الأستاذ، في مدرسة قروية فلسطينية، وهو يترنّم بدرس الجغرافيا، عن شطّ العرب. فحاضر أبو قيس الخاص هو خليط من ذاكرة مفككة والقوة التطفّلية الجامعة المتأتية من وضعه الحالي الذي لا يُحْتَمَل: فهو لاجئ، ولديه عائلة، اضطر إلى البحث عن عمل في بلدٍ تدلّ شمسها الحارقة المُعْمِية على اللامبالاة الكلّية بمصيره. وسوف نكتشف أنّ الضوء المقترب هو إشارة استباقية إلى الحدث الأخير في هذه الرواية القصيرة: فمع اثنين آخرين من اللاجئين الفلسطينيين، كان أبو قيس في طريقه إلى الكويت مهرّباً في جوف الخزّان الفارغ لسيارة صهريج، وعند مركز الحدود يُتْرَك الثلاثة في الخزّان بينما يتفاوض السائق مع الموظّفين. وتحت الشمس اللاهبة يموت الثلاثة اختناقاً، عاجزين حتى عن إطلاق إشارة.

وهذا المقطع هو واحد من مشاهد عديدة قسّم إليها العمل. ونجد في كلّ مشهد تقريباً أنّ الحاضر، بالمعنى الزمني، مزعزع ويبدو عرضةً لأصداء من الماضي، ولضَرْبٍ من الحسّ المتزامن حيث يفسح النظر مجالاً للصوت أو الرائحة وحيث تتشابك حاسّة مع الأخرى، في مركّبٍ من الوقوف في وجه الحاضر القاسي وحماية شذرة عزيزة بوجهٍ خاص من شذرات الماضي. وحتى في أسلوب كنفاني . الذي يبدو في ترجمتي (3) بعيداً عن الإتقان، لكنني حسبتُ أنّ من المهمّ ترجمة بنية الجملة المعقدة بالدّقة التي أقدر عليها . فإنّ المرء ليس واثقاً من اللحظات الزمنية التي يشير إليها مركز الوعي (واحدٌ من الرجال الثلاثة). وفي المقطع الآنف، فإنّ "في كلّ مرّة" تختلط مع "منذ أول مرّة"، التي يبدو أنها تشتمل، بصورة غائمة، على "الأرض التي تركها منذ عشر سنوات". فأشباه الجمل الثلاث هذه محكومة مجازياً بصورة شقّ طريق من الظلمة إلى النور. ولاحقاً، خلال الجزء الأساسي من هذه الرواية القصيرة،

---

[12] غسان كنفاني، "رجال في الشمس" (بيروت، 1963)، ص 7 . 8.

سنلاحظ أنّ كثيراً من الفعل يحدث في الشارع المغبر من بلدة عراقية حيث يقوم الرجال الثلاثة، بصورة مستقلة واحدهم عن الآخر، بالتوسّل لـ "الاختصاصيين"، ومحاجتهم، والتصافق معهم لتهريبهم عبر الحدود. وبذا يغدو الصراع الأساسي في هذا العمل هو ذلك الصراع الذي يدور في الحاضر: فبضغط من المنفى والاقتلاع، لابدّ للفلسطيني من أن يشقّ لنفسه سبيلاً في الوجود، الذي لا يمثّل بالنسبة له واقعاً "متعيّناً" أو مستقراً بأي حال من الأحوال. ومثل الأرض التي تركها، فإنّ ماضيه يبدو وقد توقّف فجأة قبل أن يتمكّن من إعطاء ثمراته؛ غير أنّ لدى الرجل عائلة، ومسؤوليات، والحياة ذاتها مما ينبغي الاستجابة له، في الحاضر. وما هو بعيد عن اليقين ليس مستقبله وحسب؛ فحتّى وضعه الحاضر يزداد صعوبة بينما هو يتدبّر بشقّ النفس أمر الحفاظ على اتّزانه في الصفقات المعقّدة في الشارع المغبر. النهار، الشمس، الحاضر: كلّ ذلك معاً هناك، معادٍ، ويدفعه بعيداً عن حماية الذاكرة والاستيهام، السديمية حيناً، والقاسية حيناً آخر. وحين يبتعد الرجال في النهاية عن صحرائهم الروحية إلى الحاضر، باتجاه المستقبل الذي اختاروه كارهين بحكم الضرورة، فإنّهم يموتون؛ دون أن يراهم أحد، دون أن يعرفهم أحد، يُقتلون في الشمس، في الحاضر ذاته الذي انتزعهم من ماضيهم وعزلهم بعجزهم وقلّة حيلتهم.

والمشهد بالنسبة لكنفاني هو أساساً تلك الوسيلة الملائمة التي يقدّمها للكاتب التقليدُ الروائي العام، لكنّ هذا المشهد الذي يستخدمه لكي يقدّم الفعل يغدو، وقد أُزيحَ عن التقليد الذي يمكن أن يتّخذه كمسلّمة، ضَرْباً من التقنية التي تعلّق بنوعٍ من المفارقة الساخرة على الصراعات الأوّلية أو البدئية التي تواجه الفلسطيني. فعلى هذا الأخير أن يصنع الحاضر؛ والحاضر، بخلاف الحالة الستندالية أو الديكنزية، ليس تَرَفاً تخيّلياً بل ضرورةٌ وجودية بمعناها الحرفيّ. ولذا فإنّ المشهد لا يلائمه إلاّ بشقّ الأنفس. وهذا يعني أنّ استخدام كنفاني للمشهد يحوّله من تقنيةٍ روائية يمكن لأي أحد أن يميّزها إلى ضَرْبٍ من التحريض. فالمفارقة التي تكتنف المعاصرة هي حادة فعلاً بالنسبة للفلسطيني. فحين لا يمكن للحاضر أن يكون "متعيّناً" ببساطة (أي حين لا يتيح الزمن للفلسطيني أن يميّز بين ماضيه وحاضره ولا أن يصل بينهما، بسبب النكبة، التي لا يَرِدُ ذكرها إلاّ بوصفها حدث خفيّ وخبيء ضمن الأحداث يحول دون التواصل)، فإنّ هذا الحاضر لا يكون قابلاً للفهم إلاّ بوصفه إنجازاً.

وحدها قدرة الرجال على تدّبر خروجهم من عالم النسيان إلى الكويت يمكن أن تحقّق كينونتهم بأيّ معنى يتعدّى بقاءهم البيولوجي، الذي تكون فيه الأرض والسماء

بمثابة إثباتٍ بعيدٍ عن اليقين لوجود الحياة العامة. ولأنهم يجب أن يحيوا . لكي يموتوا في النهاية . فإنّ المشهد يحثّهم على الفعل، الذي بدوره يوفّر للكاتب والقارئ مادةً لـ "القصّ". وهذا هو الطرف الآخر من المفارقة: فالمشهد عُمِلَ من أجل الرواية، إنّما من مادةٍ تدلّ صورتها في الحاضر على النتيجة النفسانية، والسياسية، والجمالية للنكبة. فالمشهد يحرّض أبو قيس؛ وحين يُنْجِزُ فعلاً بسببٍ منه، يكون قد قدّم وثيقةً مقروءةً وكذلك، يا للسخرية، حتميةَ انقراضهِ. فالمسافات بين اللغة والواقع قريبة.

وكما قلت، فإنّ آنيّة موضوع كنفاني تنزع لأن تعطي مشاهده طابعها التحريضي البارع. غير أنّه بين 1948 و 1967 نجد شيئاً من الإلحاحية ذاتها يترك أثره البالغ على عملٍ يستخدم منهجية المشهد كما وصفتها. ففي قصّ نجيب محفوظ، الذي يمثّل بلا شكّ أعظم الإنجازات الروائية في العالم العربي، سواء في "الثلاثية" (1956 . 1957) أم في "أولاد حارتنا" (1959) أم في المجموعات القصصية القصيرة، نجد أنّ الحداثيّة واضحةٌ في كلّ مكان. فالمشهد يضفي الطابع الدرامي على المرحليّة، أي على السيرورة التاريخية الفاعلة التي على الواقع العربي، لكي تكون له مكانة في الوجود، أن يشكّل نفسه من خلالها. فالطابع المتقطّع الذي يَسِمُ الواقع، والذي كان يُدعى بـ الوجودية الواقعية[13] في الطور ما بعد الطبيعي من أطوار محفوظ في أوائل الستينيات من القرن العشرين، تطور بمزيد ومزيد من الإصرار إلى جمالية الحدّ الأدنى والتأثير الصادم؛ تلك الجمالية التي بلغت ذروتها، كما أرى، في مسرحية يوسف إدريس "الفرافير" (1964)، تلك الدراما الكوميدية شبه الهيغلية، أو الدرامية (إذْ كانت المسرحية بمعنىً ما هي موضوع المسرحية). كما أنّ هنالك ضروباً من التشابه أيضاً بين هذه الأعمال وعمل حسين فوزي "سندباد مصري"، بعنوانه الفرعي "جولة في رحاب التاريخ". فحسين نفسه يتحدّث عن التقنيات السينمائية التي يستخدمها في كتابٍ لم يكن لغايته أن تتحقّق، كما يقول، قبل 1952: وهي تبيان أنّ مصر هي صانعة الحضارات. ومنهجية حسين هي منهجية حداثيّة، بحيث يكون كلّ حدثٍ مختارٍ لإلقاء الضوء على طبيعة مصر مشهداً يثبت قَدَر مصر بوصفها صانعة ذاتها.

وإنّه لما يجدر ذكره استطراداً أنّ أحداً ممن شاهدوا السينما "الشعبية" العربية

[13] *رجاء النقّاش، "أدباء معاصرون" (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1968)، ص 153.*

قبل 1967 لا يمكن أن تفوته ملاحظة ذلك الحضور الأساسي، والذي يبدو في بعض الأحيان خارجاً عن الموضوع، للكباريه أو المشهد المسرحي، أو مشهد الردح المُعَدّ بعناية في كوميديات الريحاني المسرحية الشعبية، والذي هو أشبه بصراع ديكة بشري. فمثل هذه المشاهد غالباً ما تُهْمَل على أنها استجابة لإعجاب جماهيري مُبْهَم (التلصصية؟ شهوانية الطبقة الدنيا؟)، في حين تفوتُ ملاحظةُ مالها من صلة واضحة مع تقليد المقامة المُتْقَن والنفيس. فهذا التقليد هو تقليد حكاية القصص (الذي تطورت منه ألف ليلة وليلة)، والذي من بين خصائصه المميَّزة إضفاء الطابع الدرامي على حكاية الحكاية. وبتأثيرٍ من حدثٍ ذي أهمية عظيمة وغير مفهوم كاملاً وتصعب الإحاطة به جمالياً، فإنّ تقليد حكاية القصص ينزع لأن يغدو واعياً لذاته وعياً رفيعاً؛ وهذا الحدث هو 1948، والفنّ يرتدّ على نفسه ليغدو فناً على الفن. أمّا المشهد فهو موضع التواشج بين الفن وموضوعاته:

فهو يربط الزمن والشخصية معاً في ضربٍ من التمفصل الظاهر. وإذْ يُدْفَعُ هذا التمفصل هكذا إلى السطح، فإنّه يضمن البقاء، شأن القصّ الليلي الذي تقصّه شهرزاد في ألف ليلة وليلة ويرجئ موتها. فالنكبة الوشيكة، أو المحيطة، يزيحها البقاء البشري الذي يُصْنَع على نحوٍ متواصل؛ بحيث تكون التقنية شبيهةً بتلك التقنية في سرديات كونراد، حيث نجد حدثاً مهمّاً يبدو بحاجةٍ دائمة إلى إقامة فرصة للسرد كما في الأحاديث والحكايات المتبادلة بين مجموعة من البشر، أو في حلقة من الأصدقاء يصغون إلى حكواتي، وما إلى ذلك.

ولقد كان لجمال عبد الناصر أن يشكّل في كلّ هذا ذلك الموتيف (4) البيرانديللي (5) الواضح أتمّ الوضوح. فالتاريخ العربي، كما كتب في "فلسفة الثورة"، هو أشبه بدور يبحث عن ممثّل لكي يلعبه أو، بتعابيري الخاصة، أشبه بمشهد يبحث عن دراما. وهاتان الصورتان المستمدتان من لغة المسرح تدفعان التاريخ في زمنيتين اثنتين: أولاهما، هي زمنية الآنيّة التي وقعت فيها النكبة، زمنية القطع أو التمزّق؛ والثانية، هي زمنية إقامة المشهد بوصفه موضعاً لتاريخٍ مستعاد. وهكذا ينزعُ الإفصاح عن شيءٍ ما، وإقامته، وإدارته لأن يكون أشدّ أهميةً مما يُفصَح عنه: وهذا حافز شائعٌ بما فيه الكفاية في الأدب الحديث، حيث تكون شروط الدراما أو السرد من نواحٍ معينةٍ أشدّ أهمية من موضوع السرد. وبحسب عبد الله العروي فإنّ هذا يصدف أن يتماشى مع حافز في تاريخ الإسلام، الذي يستمد إغراءه، كما يتفكّر

العروي، من أنّ المنظومة والبنية يجبران الأعمال الفردية على الخضوع للنماذج[14].

والتوتر بين المنظومة والحادثة هو أساس التوتر بين المشهد والدراما التي يشكّل جزءاً منها. وبالنسبة للنثر العربي بعد 1948 فإنّ تشكيل القضية السياسية أساساً لهذا التوتر هو أمر كامن في كلّ مكان. وهو يعني، على سبيل المثال، أنه قد لا يكون هنالك أيّ كلّ يربط هذه الأجزاء، لا فكرة "عربية"، أو هوية، أو تاريخ، أو جماعة، أو مصير، أو دراما، أو رواية توفّر لتزّمن الأحداث المشهدية أيّة قصدية تزامنية، أو هدف، أو بنية، أو معنى. فالحاضر يمكن في النهاية ألاّ يكون سوى ذلك، ربما ليس عاقبةً للماضي ومؤكّدٌ أنه ليس أساساً للحاضر. وأنا أطرح هذه المجموعة من المشكلات هنا لكي أشدّد على الطابع الاستقصائي للكتابة العربية في المرحلة ما بعد 1948. ذلك أنّ الشكوك الإشكالية لا تعني الخدَر أو الانشداه. وكلّ الدلائل التي بحوزتنا تشير إلى أنّ ثمة نشاطاً فكرياً وجمالياً واسع النطاق. وما أريد أن أوضحه هو أنّ الخصائص الشكلية التي وصفتها لا تكتفي بأن تنعكس بصورة سلبية على المشكلات: فهي تلك المشكلات على نحوٍ مميّز وآسرٍ تماماً. وهكذا يخلقُ التوترُ المقيمُ بين الحاضر وإما الماضي أو المستقبل المشهدَ الذي هو، بدوره، الحاضر (وليس انعكاساً له) في صورة توترٍ ثلاثيّ مع الماضي والمستقبل. فالديالكتيك دائم، ومُخصِب.

كان من شأن الآثار المترتّبة على حرب 1967 أن تستحضر 1948. وعلى سبيل المثال، فقد نشر زريق كتاباً عنوانه "معنى النكبة مجدداً". وتحوّل المشهد من مشهد مسرحي إلى ميدان صراع مباشر تماماً أشبه بصراع المُجَالدين في روما القديمة. أمّا العلاقات بين المُشاهِد والفعل فأُعيد تحديدها الآن على أوجهٍ شتّى. ففي بعض الأعمال بعد 1967، خاصة أعمال صادق العظم . الذي يصعُب إغفالُ المَسْرَحَةِ الواضحةِ في أدائه على الرغم من أنّه كان يكتب جدالاً سياسياً و/ أو فلسفياً . نجد أنّ الكاتب قد دخل الميدان، وحدّد المتصارعين، وراح يحثّهما على القتال[15]. ولقد اعتبرتْ مثل هذه النظرة أنّ حرب 1967 هي أول حرب دولية حقاً

[14] Abkullah Laroui, "Pourune méthodologie des études islamiques: L,Islam au miriore, de G.von Grunebaum", Diogène 83 (July – Sept., 1973): 41.

[15] *هذا ما يصحّ بصورة خاصة على اثنين من الأعمال صدرا بعد حرب 1967 بفترة قصيرة، وهما "النقد الذاتي" بعد الهزيمة (بيروت، 1969) و"نقد الفكر الديني" (بيروت، دار الطليعة، 1969).*

يخوضها العرب في الأزمنة الحديثة. فقد كان حرباً خيضت في الأعلام بقدر ما خيضت في ساحات المعارك؛ إذْ شُعِرَ أنّ الصراع هو صراع تاريخي على نحوٍ مباشر لأنّه خيض في آنٍ معاً في المَشَاهِد التي خلقها الفعل الواقعي وفي تلك التي خلقها التلفاز، والإذاعة، والصحف.

بهذا المعنى كان كلّ ما يتعلّق بالحرب تاريخياً، شأن الحروب النابولونية التي ورّطت الجماهير لأول مرّة في التاريخ الأوروبي ذلك التوريط الدولي الحقيقي، كما يرى لوكاش[16]. فالحروب كانت بعيدة حتى ذلك الحين وشأناً من شؤون الجيش على وجه الحصر. أمّا الآن فكان الجميع مشتركين فيها. وكلُّ ما فُكّرَ فيه أو كُتِبَ عن الحرب له كانت مكانة الفعل التاريخي؛ وغدا العربي، سواء كان جندياً، أم كاتباً، أم مواطناً عادياً جزءاً من مشهد قيل، في حالة العظم، إنّه مِنْ خَلْقِ السلبية، والتأخّر، وتوسّل العرف، والدين، والتراث المتحجّر. ولذا كان الدور التقدمي الوحيد الذي يجب القيام به هو دور الكاتب. الناشط الذي يدفع العربي لأن يدرك دوره في الصراع. فلم يكن بمقدور أحد أن يكون، وما كان أحدٌ في حقيقة الأمر، مُشَاهِداً: فالحاضر لم يكن مشروعاً ينبغي تولّيه؛ بل كان الآن. ولقد رأى العظم، سواء في مناقشته شخصية الفهلوي، أم في تناوله الذعر الناجم في مصر عن زيارة العذراء، أنّ العرب يقاتلون أنفسهم، وقد عزم، سواء راق لهم ذلك أم لم يَرُقْ، على أن يثبت لهم ذلك بمقالتهم.

وتنبغي رؤية ما في نثر العظم من خاصيّة تعليمية، بل وحذلقة، كجزء من تفتّح اهتمام عام بالدقّة. وقد قال الناقد المصري شكري عيّاد إنّه بعد صرخات القلق والإنكار الأولي بعد 10 حزيران، راح الكتّاب يعتبرون أنّ من مهمتهم تصوير تفاصيل الحياة اليومية الدقيقة. فقد أملوا بذلك أن يشخّصوا أسباب الهزيمة مما تمكن مداواته. غير أنّ عياد كان يعتقد أنّ من الممكن أن يكون لمثل هذه الكتابة أثراً خفياً يتمثّل عملياً بزيادة القلق لدى الإنسان الحديث في العصر التكنولوجي. فبعض الكتّاب يعالجون الواقع العربي على أنّه لغزٌ بارع يجب حلّه؛ وسواهم يلتفتون إلى البراعة الجمالية التي يُصَوّر بها الواقع[17]. والحقّ أنّ انتشار دراما "العبث" وسرده يؤكّد رأي عيّاد. ففي مسرحية ريمون جبارة "تحت رعاية زكّور" نجد أنّ المشهد فرصة للسخرية؛ وكما في أعمال

[16] *Gerge Lukacs. The Historical Novel, trans. Hannah and Stanly Mitchell (London: Merlin Press, 1962),P. 24.*

[17] *الأدب في عالم متغيّر (القاهرة، 1971)، ص 147 . 148.*

العظم، نجد أنّ المقبوسات من المصادر "الصحيحة" تُستَخدَم كنقاط انطلاق لتفكيكٍ تهكّمي. فهاملت يغدو صبياً عربياً منتحباً، وما إلى ذلك. غير أنّ جماليات الاقتباس المبخّسة للذات عند جبارة، بخلاف كتابات العظم ككلّ، التي تتّسم بالاستقامة الفكرية الناشطة، تخفي طمأنينة من أشدّ الأنواع تطرفاً. وهذه الطمأنينة هي التي تفسّر في النهاية تلك الفروق بين الناشطية الفكرية والخلط العبثي؛ فالأولى هي نقد ذاتي قائم على افتراضات ثورية؛ أما الثاني فليس كذلك. وكُتُبُ العظم مرتبطة مباشرةً بما للتحليل الراديكالي والحركات الراديكالية، وخاصة الجماعات الفلسطينية، من أهمية سياسية. والناشطية الفكرية والخلط العبثي، في شكليهما اللفظي، كما في مصيرهما، هما ضَرْبان من رفض الحاضر: ففي كليهما، يُفْهَمُ المشهد على نحوٍ نافعٍ جداً بوصفه تاريخاً مباشراً على الرغم من الإخفاق العربي. وهكذا تولد مفارقة جديدة، مفارقةٌ تحوّل العربي إلى فرد في التاريخ العالمي نظراً لموهبته الخاصة في الحمق والخرافة.

غير أنه منذ 1967 لم يَعُدْ ثمّة إجماع على الإطروحة الأساسية التي يُفْتَرَضُ أنّ تلك الكارثة قد أثبتتها، وجود هوية عربية جمعية. فعلى الرغم من صحّة أنّ الحرب قد شملت العرب ككلّ، إلاّ أنّ التدقيق ذاته الذي كان يحثّ الكاتب على التقاط كلّ تفصيل من تفاصيل الحياة قاده أيضاً إلى إقامة ضروب دقيقة من التفريق بين التجربة المحلية والتجربة الجمعيّة. ولذا لم يكن ذيوع شهرة الكتّاب الفلسطينيين بعد 1967 (محمود درويش، سميح القاسم، كنفاني، فدوى طوقان، وسواهم)، وهو الميل الذي صاحَبَ انتشار الاهتمام السياسي الهائل بالنشاط الفلسطيني على وجه التحديد، سوى وجه واحد من أوجه التغيّر الذي أحدث مزيداً من التركيز الشديد على ضروب التمييز بين أنواع التجارب العربية. وهذا ما يصحّ، باعتقادي، على مصر خاصةً. فمن المؤكّد أنّ ألمع كتابة كُتِبَتْ في غضون الجيل السابق، وهي مجموعة القصص القصيرة والمسرحيات التي كتبها محفوظ بعنوان "تحت المظلّة" (1969)، قد كُتِبَتْ في الأشهر التي تلت مباشرةً حرب حزيران 1967. وكما هو الحال في معظم أعمال محفوظ الأخرى، فإنّ هذه المجموعة مؤلّفة من مشاهد قصيرة، على الرغم من أنّ المشهد الآن قد اكتسب طابعاً جديداً وخاصاً: فبدلاً من كونه جزءاً من كلٍّ متّصل قيد التكوين، غدا كلُّ مشهدٍ مُفْرَدٍ موشّحاً بأسى عزلةٍ متطرفةٍ، ومصريةٍ إذاً. وبذا كان المشهد ضَرْباً من السيرورة العيادية الوطنية. فالأشياء تحدث بأشدّ ما يكون من الوضوح الطبّي، إلا أنّ إبهامها العام، وتعدّيها المخيف على كلّ مواطن عادي، وتحدّيها الفهم العادي، غير المتخصص، والتعاقب السريع في الأحداث المتفجّرة على

نحوٍ يتعذّر تفسيره، كلّ ذلك قطع الفعل (المصريّ على نحوٍ دقيق دائماً) عن الفهم أو، بصورة أشدّ لفتاً للانتباه، عن إمكانية تفسيرٍ عربي شامل.

وعالم محفوظ يحوّل مصر إلى مشفى شاسع حدوده الجبهات العسكرية المتعددة، ومرضاه هم الجنود والمواطنون، على حدٍّ سواء. والكاتب يقدّم حالاته بصمت؛ فلا نجد أية تفسيرات أو مبررات. وثمّة ثيمة لافتة، وربما مفرطة، في هذه المجموعة كما في رواية محفوظ عام 1973 عن مصر اللاحرب واللاسلام، "حبّ تحت المطر"، ألا وهي السينما. فالمشاهد التي يجري فيها تصوير الأفلام، حيث يُسعى وراء المخرجين طلباً للمساعدة في حلّ مشكلة عويصة من مشاكل التأويل، ويُرى فيها المواطنون وقد تحوّلوا إلى ممثلين، هي مشاهد شائعة. وإذا ما جاء ذكر التورّط المصري في فلسطين أو اليمن، فإنّ ذلك يكون دوماً عن طريق الصحافة أو السينما. والمشاكل العربية يجب أن تتوسّطها طبقات الواقع المصري المحيطة بالحياة اليومية مثل جدران عيادة، أو حتى أستوديو سينمائي.

بيد أنّ ما يخيّم فوق جميع الكتابات التي كُتِبت بعد 1967 هو الإحساس بالخيبة العميقة. وهذا ما يصحّ على عمل نجيب محفوظ، وقصّ حليم بركات، وجدالات صادق العظم، وحقيقةً على كلّ تلك الأعمال التي تصوّر أو تفسّر السرعة المفاجئة التي حلّت بها المصيبة، ومباغتتها المدهشة، وغياب المقاومة العربية الكارثي. فما من عربي يمكن أن يكون حصيناً إزاء الشعور بأنّ تاريخه الحديث، الذي خُلِقَ بالكدّ والتعب الشديدين . مشهداً مشهداً . قد ثبت أنّ من السهولةِ بمكانٍ كَنْسه عند الاختبار. ويشير دفق المطابع الذي يكاد لا يُصَدّق بعد 1967 إلى جهد هائل في إعادة بناء ذلك التاريخ وذلك الواقع. وقد اقتضت الضرورة أن تكون المرحلة الأولى هي تلك الممثّلة في قصّ بركات، والتي تتساوق مع مرحلة انقشاع الوهم التي يظلّ مثلها النموذجي عمل فلوبير "التربية العاطفية"، ذلك المثال الباريسي العظيم للخيبة الأوروبية بعد 1848. ومثل فلوبير، فإنّ بركات في "أيام الغبار"، يتفحّص ردود الأفعال الحادثة في بيروت على كارثةٍ سياسية عربية ينبغي أن تُفْهَم على أنّها فشل، لا على أنّها انتصار للعدو. وبخلاف فلوبير، فإنّ بركات يبدي كياسةً أصيلة تجاه مجموعة ممثّليه؛ حيث لا نجد لديه أيّاً من الاتهامات المريرة التي وجّهها فلوبير إلى جيل كامل. وفي حين تترافق العاطفة والاستيهام في "التربية العاطفية" مع الفشل العقيم الذي يصل إليه فريدريك مورو وديلورييه، فإنّ العاطفة في رواية بركات تُسْتَخْدَم لزيادة حدّة الكارثة الإنسانية. فعند بركات يمكن دوماً فهم الخيبة

والانخلاع إذا ما تمّ التعليق عليهما بالإشارة إلى شغفٍ يبررهما. أمّا صورتا البحر والنار، فضلاً عن سلسلة المشاهد التي تستخدم مجاز الهولندي الطائر (6)، فهي أدوات إيضاح تُستَخدَم لكي تزيد من شمولية الكارثة، وظلالها المأساوية.

واستخدام بركات للمشهد يشاطر تقنية محفوظ ذلك الاهتمام بالتدقيق الشديد؛ بل إنه يشاطر دراسة بركات الكلاسيكية (التي أنجزها بالاشتراك مع بيتر دود) عن خروج اللاجئين الفلسطينيين في 1967، تركيز عالم الاجتماع الممارس على دقائق الحياة اليومية التي تؤلّف نشاط الإنسان واسع النطاق[18]. غير أنّ مشهد بركات محكوم بتعاقب ستة الأيام الذي يكاد أن يكون كريهاً. فتوالي اللحظات القصيرة هذا يحكم الفعل في الواقع خارج الخشبة، لكن بركات يوسّع في الرواية هذه الأيام ويحوّلها إلى رحلة جغرافية وعاطفية واسعة النطاق. أمّا تشويشه لضروب التمييز المكاني . الزماني، وأثر المونتاج الذي يحدثه تغيّر المشاهد السريع، وعيّنة الشخصيات المختارة بعناية من بيروت إلى عمّان إلى الضفّة الغربية، فكلُّ ذلك ينمُّ على توازن غير أكيد في بعض الأحيان بين تزّوي عالم الاجتماع وإبداعية الروائي. وبخلاف كلٍّ من فلوبير ومحفوظ، فإنّ بركات يتخذ، كما أحسب، موقفاً أسهل حيال المعاصرة العربية التي تعاني من آلام كارثة كبرى. فالمشهد، بالنسبة له، هو ميدان صراع متواصل. وعلى الرغم من أنّ التاريخ العربي هو بمثابة تكرار للتاريخ التوراتي، إلاّ أنّ رمزي، الشخصية الرئيسة في عمل بركات، يحكم عليه أيضاً بأنّه حقل انتصار ممكن. كما أننا لا نجد تجاه التكرار ذلك الموقف المرير الذي ينفخ الروح في عمل فلوبير أو في عمل ماركس "الثامن عشر من بروميير لوي بونابرت" أو في عمل محفوظ بعد 1967. ذلك أنّ بركات هو في النهاية روائي ذو نيّة طيبة؛ وهنا تكمن أهميته.

وإذْ أقول نيّةً طيبةً وليس رؤيا، فإنني لا أقصد بذلك حكماً سلبياً على بركات. فهو، كما يبيّن آخر أعماله السوسيولوجية، معنيٌّ على نحوٍ متزايد بما يبدو على أنّه ضَرْبٌ من المقاومة المتأصّلة في مجتمعاتٍ عربيةٍ معينةٍ تجاه الوحدة المتماسكة[19].

(18) *Peter Dodd and Halim Barakat. River without Bridges: Astudy of the Exodus of the 1967 Palestinian Arab Refugees (Beirut: Institute for Palestine Studies, 1968).*

(19) *انظر دراسته التي كتبها مؤخّراً:*

"Social and Political Integration in Lebanon: Acase of Social Mosaic" Middle East Journal 27:3 (Summer 1973).

والنيّة الطيبة هي انشغال وطني أصيل يعيبه حقاً تعقيد القوى التي يزخر بها الواقع العربي اليومي لكنها لا تشكّل جماع ذلك الواقع. ولعلّ من غير الممكن لأيّ روائي اليوم أن يكوّن نظرة شاملة، على الأقل بالأدوات التي طورتها الرواية إلى الآن. صحيحٌ أنّ الرواية في أوروبا وأميركا قد لعبت دوراً حاسماً (بل ومحافظاً) في التحام المجتمع واندماجه. غير أنّ هذا الدور كان مقتصراً في الدرجة الأولى على القرن التاسع عشر؛ حين حلّت المعرفة الجديدة التي أتاحها علم النفس، وعلم الاجتماع، والإثنولوجيا، وعلم اللغة محلّ الرؤية السلطوية لدى القصّ الواقعي. والكاتب العربي يواجه ذلك التشابك المعقد جداً بين المجتمع والمعرفة المعاصرة بخليطٍ من الأساليب، والخلفيات، والميول هو أشدّ تعقيداً بَعْد. ولاشكّ أنّ الروائي سيسجّل أزمته الخاصة كروائيٍ يواجه الموضوع وتحدّياته. غير أنّه ينطلق في هذه المهمة من نفس النقطة التي ينطلق منها كلّ مثقف عربي آخر؛ وتلك النقطة ليست سوى الموقع الأمامي المفضي إلى الأمام، واقع المنطقة الجمعيّ. وبذا، فإنّ أزمات الكتّاب العرب هي، في النهاية، وعلى وجه الدقة، وأكثر من أيّ مكان آخر، تلك الأزمات التي يعاني منها المجتمع ككلّ. وبما أنّ إدراك ذلك قد انتشر على نحوٍ متزايد، فإنّ الدور البطولي الذي لعبه الكاتب العربي منذ 1948 دون أن يتغنّى به الشعراء لابدّ أن يلقى الاعتراف الذي يستحقّه. وفي هذه الأثناء فإنّ ما يمكن للمرء أن يقوم به لا يقلّ عن القراءة بالعناية والإلحاح اللذين نجدهما لدى كاتب منهمك شديد الاهتمام.

***

الهوامش

1. أيام الغبار، Days of Dust، هو عنوان الترجمة الإنجليزية لرواية حليم بركات التي صدرت بالعربية عام 1969، عن دار النهار في بيروت، بعنوان عودة الطائر إلى البحر.
2. باللاتينية في النص الأصلي: وحدها دون سواها
3. تنبغي الإشارة إلى أنني عدتُ في ترجمة هذا المقطع من رواية كنفاني إلى الأصل العربي، الأمر الذي يزيل ما يتحدث عنه إدوارد سعيد من ترجمةٍ تُدْخِلُ عدم الإتقان إلى أسلوب كنفاني.

4 . الموتيف، motif، هو فكرة أو موضوع أو مادة للمعالجة في عمل أدبي تعاود الوقوع متكررة، الأمر الذي يجعل منها في هذا العمل وحدةً بنائية متكررة وثيقة الصلة بالانطباع المهيمن الذي يخلّفه هذا العمل.

5 . نسبة إلى بيراندللو.

6 . بحّار هولندي خرافي حُكِمَ عليه بأن يواصل الإبحار إلى يوم القيامة عقاباً له على تجديفه ولكي يكون عبرة للبحارة.





الأدب والتّصوير

- جوليان غراك -

■ ترجمة: زياد العودة■

-عن الفرنسية-

حسب معرفتنا، ليس هناك عمليّاً مصوّرون قد تفتّحوا على فنّهم، وهم مسلّحون على أفضل وجه بتقنيّتهم الشخصيّة، وامتلكوا ناصيةً لوحةِ ألوانهم، ولمستهم، ناصيةَ المزج فيما بين تلك الألوان، وتغطيتها بالفاتح والشّفّاف منها. ويبدو أنهم جميعاً قد اكتسبوا مهنتهم على نحوٍ متدرّج، وببطء، وعلى مرأى من الجمهور، وهذا ما يشكل إمضاءهم. أمّا الأدب فيكشف عن صورةٍ أخرى تماماً، لأن الكتابة والإنشاء هما أساساً المؤسّسةِ المدرسية. هناك عددٌ من الكتّاب الذين يكتبون، اعتباراً من أوّل كتابٍ لهم، مثلما سيكتبون طيلة حياتهم؛ ففي أعمالهم
ومحاولاتهم، حين كانوا تلاميذ في المدرسة الابتدائية والثانوية، ثمّ حين أصبحوا طلاّباً، إنّما ينبغي أن نبحث عن نضوجهم المتدرّج الذي يظلّ نضوجاً فردياً، وهو ما جعلهم يمتلكون أداةً ناجزةً، منذ بداياتهم العامة، غير أن هناك أيضاً طائفة من الكتاب مختلفة تمام الاختلاف، قوامُها كتّابٌ ليسوا أدنى مستوى بالضرورة وتنشرَ أعمالَهم للجمهور، وهم لا يزالون غير ناضجين، ويكتملُ تأهيلُهم. الذي يكونُ أحياناً طويلاً إلى حدٍّ كاف، تحت أنظار القراء ذاتها، مثلما تنتهي عمليةُ الهضمِ في الهواء الطّلق، وفي الجيبِ البطنيّ، عند الحيوانات الجرابيّة. وكأمثلةٍ على هؤلاء الكتاب الرّفيعي الشّأن من النّوع الأوّل، هناك: "كلوديل"، و"فاليري"، و"ستندال"، و"مونتيرلان". ومن النّوع الثاني، "شاتوبريان"، و"رامبو" (الذي يشكّل حالةً جدّية، لأديبٍ مبكّرٍ في النّضج)، و"بروست" و"مورياك".

ثمّة ثمنٌ ينبغي أن يُدفع لقاء هذا التأخّر في التطوّر، وهو أن يترك المؤلّف جزءاً من أعماله المنشورة في حالة مسوّداتٍ أو تمارين، وأن يجرّ معه لزمنٍ طويل فضلاتٍ من الشّرنقةِ الحاضنة. وثمة امتيازٌ يمكن أن يكتسبَه أيضاً وهو الحفاظ على الاهتزاز الذي لا ينفصل عن الجهد في كتابته باتجاه شكلها المتميّز، وهو اهتزازٌ لا يختبرُه الكتّابُ الذين تلقّوا موهبة الكتابة الجاهزة التي لا عيبَ فيها.

•••

إن البطء في فنّ الكتابة، وفي تنفيذها الآليّ هو الذي ينفّرني أحياناً ويثبط همتي منذ سنوات: إنه الزّمن الضائع الذي يخسرُه الكاتب حين يلقي بالكلمات على صفحةِ الورق، شأن الموسيقيّ الذي يضع العلاماتِ على المدرج. إن عملية نقلٍ ونسخ، تأتي على فتراتٍ مخيّبة، مثل نافورة ماء باردٍ تتوسّط بين تحريض الفكر الحارّ، والتثبيت الماديّ للعمل. إن ما أغبط المصوّرين والنّحاتين عليه، والذي يجعل (أو أتصوّر أن يجعل) عملهم باعثاً على الحبور الحسّي، ومنتظماً، هو الغيابُ التّام لتلك الأوقات الميتة . مهما تكن ضئيلة . هو معجزة الاقتصاد، وهي التغذية الاسترجاعية، تغذيةُ اللّمسة، أو ضربة الإزميل التي تبدعُ وتثبّت وتصحّح بضربةٍ واحدةٍ في آن. إنها الدائرةُ المغلقة التي بُعثت فيها الحياةُ، من أوّلها إلى آخرها، وغدت مفعمةً بالحساسية، تجمع لديهم بين الدّماغ الذي يصمّم، ويأمرُ اليدَ التي لا تحقّق وتثبّت فحسب، ولكنها تصحّح، وتدرّج الألوان، وتوحي من غير انفصال . وهذا دورانٌ ليس فيه زمنٌ ميتٌ إطلاقاً، فيكون شريانياً أحياناً، ووريدياً حيناً، ويبدو أنّه ينقل في كلّ لحظة، ماديّة الفكرة نحو الدّماغ كما لو كان روح المادة.

•••

أحياناً أتحرّقُ شوقاً للكتابة ضدّ التّزلّف المعاصر إلى الفنون التّشكيلية، وخصوصاً التّزلّف إلى التّصوير. ففي السّوق، ينتشرُ تفوقُ التّصوير على الفنون الأخرى كافّة، على نحوٍ ساحق. إن "بروتون" يقرُّ بذلك جزئياً، من غير أن يقوله صراحة، ومن غير أن يكتبه. أمّا "مالرو" ففي كتابه: "الإنسان المزعزع والأدب" يعالجُ هذا الأخيرَ وكأنّه زواجٌ غيرُ متكافئ، لا قوام له، وهو يأتي ليلتمع في مدىً متأخر، وبصورةٍ خاطفة، على أساسٍ موغلٍ في القدم، هو أساسُ النحتِ والحفر على الصّخر.

قد لا يكون أمراً بلا أهمية أن يتساءل المرء لماذا ألقت الأديانُ التوحيدية الصّوَرَ إلى النّار، ولم تحتفظْ سوى بالكتاب في تلك القضية المفتوحة لزمنٍ طويلٍ

جداً بين الكلام والصّورة. إن الكلامَ يقظةٌ، ودعوةٌ إلى التجاوز، أمّا الصّورة فتجمُّدٌ وانجذاب. إن الكتاب يفتح بعداً قصيّاً للحياة التي تسحرُها الصّورة وتجمّدها. إن الأولى منها (الصّورة) تحيلُ، على نحوٍ جليّ تقريباً، إلى المحايثة بلا تغيير، أمّا الآخر (الكتاب)، فيُحيل إلى التّعالي (وهذا ما يصحُّ خصوصاً على الأدب ما بعدَ الوسيط، وعلى الرّواية بالأخصّ، والتي هي جانبهُ "الفاوستي" بامتياز. إن المأساة الإغريقية التي هي الشعار الأدبي للأزمنة القديمة، لتفعل فعلها بصورةٍ صارمة على شكل دارةٍ مغلقةٍ، ولا تنزعُ إلاّ إلى صمتٍ نهائيّ يحجّرها. ورمزُها هو: "الأوديب" ذو العينين المفقوءتين أو "البروميثيوس" الذي يعذّبه النّسرُ، لا فرقَ في ذلك . فهو، في إحدى هاتين الحالتين أو في الأخرى، تمثالٌ كامل).

إن ما يحيّرني، حين أزورُ متحفاً، وخصوصاً حين تكون قماشاتُ التّصوير (اللوحات) مصنّفةً تبعاً للمدارس، وبترتيبٍ زمنيّ، هو مظهرُ الرّوائع التي يجمعها ودلالتها النهائية أساسياً، والتي تُبطِلُ (بالمعنى الأكثر سموّاً) لحظاتِ التاريخ التي انتجتها، واحدةً إثر الأخرى، في الوقت الذي تمجّدها فيه. وتتركها خلفها، وقد عفا عليها الزمن على نحوٍ لا يوصف. إن ما يودعه قرنٌ ما، وما يورثهُ في فن الرّسم لديه، هو محفوظاتُه الخياليّة والمبهرة، ولكنها محفوظاتٌ دائماً. وهي مصنّفةٌ ومغلقة، وتطبعها أولاً أهليتها على الارتحال الثّابت عبر القرون (فيرجعُ إلى اللّوحة، والتمثال، وليس إلى ما هو مكتوب أن تقول: "تغيّرهُ الأبديّة كما يتغيّر في ذاته أخيراً") إنّه ترسّخٌ في الذاكرة، ممجّدٌ وموطّد. ولن يتمكّنَ الزّمنُ ذاته من أن ينتصر عليه. إنّه الشعورُ المباشرُ الذي تنقلُه إلينا كلُ لوحةٍ عظيمة، من خلال تلك الهيئة المتعالية والسّاحرة التي تمتلكها، شأن "دون جوان بودلير" للدّخول وهي تتقهقر على نحوٍ غير محدّدٍ إلى المستقبل. إن كلّ تصويرٍ في جوهره استعاديّ ومن هنا تأتي تفاهتُه باعتباره عنصراً حضارياً فاعلاً. إن كافّة الخمائر التي ينقلُها فنُ عصرٍ معين، إنّما الأدبُ هو الذي ينقلُها. فيمكن للوحةٍ ما أن تكون قد أدخلت السّحر إلى لحظاتٍ معيّنةٍ لحياةٍ ما، بالمعنى السّحريّ البحت، غير أنّها لم تُغيّر أيةّ حياة (اللّهم إلاّ رسّامي المستقبل). ومع ذلك، فهذا ما صنعته كتبٌ كثيرة لا تُعتبر من بين الرّوائع، ولا تزالُ مع ذلك تصنعُه من سنةٍ إلى سنة. لأن الأدبَ والتخييلَ في الأدب، بصورةٍ جدّ خاصّة، هو في جوهره، اقتراحٌ لأحدِ الممكنات، لممكنٍ لا يطمحُ إلاّ أن يتبدّل بصورةٍ محتملة إلى رغبةٍ أو إرادة. ولأن اللّوحة لا تقترحُ شيئاً، فبجلالٍ لا يتحرّك، ومحاصَرٍ، ولا يبلغه الأدب، فهي تمثّل كمحطةٍ أخيرة، على نحوٍ لا يتبدّل.

***

في الحياة العاديّة، يصنع النّاسُ من أنفسهم تلقائياً صورةً للحريّات التي تتقدّم، متجوّلةً وسط عالمٍ ماديّ جامد، ويتعاملون معه، وكأنّه أداةٌ بسيطةٌ لما فيه راحتهم. ومن الصّعب أن ننتزعَ منهم الفكرةَ التي مفادُها أن الأمر في التّخييل مختلفٌ، لأن لديهم شعوراً مطمئناً بأن يجدوا أنفسهم فيه أي في ميدان المعرفة. إن الشخوص، في روايةٍ ما، كما في الحياة، تروح وتغدو وتتكلّم، وتتصرّف. فيما يحافظُ العالمَ على دوره الظّاهري والمنفعل كحاملٍ وكزخْرُف. ومع ذلك، فهناك أمرٌ يقرّب فيما بينها بقوّة، ولا يشغل أيّ مكانٍ في الحياة الواقعية: فالناسُ والأشياء، بعد أن يُلغى كلُّ تمييزٍ بينها، تغدو إحداها والأخرى بالتّساوي "مادةً روائيةً"، مفعولاً فيها وفاعلة، ناشطةً وسلبيّة، وتخترقها سلسلةٌ لا تنقطع من الدّوافع والتجاذبات، والالتواءات الخاصّة بتلك الإوالة (الميكانيك) الفريدة التي تحرّك الزّوايات، وتدمجُ بلا عناء، في توافقاتها الحركية بين المادّة الحيّة والمفكّرة، والمادّة الجامدة، والتي تحوّل بغيرِ اكتراثٍ الذّواتِ الموضوعات في الاستنكار الذي يمكنُ لكلّ فكرٍ فلسفيّ أن يدركه . وإلى مجرّد مواد ناقلة لشيء سائل.

هل تظنّ أنك تعثر في روايةٍ ما، كما في الحياة، على الإنسان الذي يمتلك كافّة امتيازاته، امتيازات الاستقلال الذّاتي، بمواجهةِ عالمٍ ماديّ يتصرّف به كما يشاء؟ تعال إذن لترى الرّوائي وهو يعمل في مستودع حاجياته، كما كان "أوميه" يقول، وهو يجري تحويلاته الخيميائية المتطلّقة مُقصياً الضميرَ الأخلاقيّ المتطلّبَ لبطله بركلةٍ من قدمه إلى إحدى الزوايا، وكأنه منضدةٌ صغيرة، لأنّ مخطّطه الأول الآن يتطلّب المكان كاملاً من أجل طبيعةٍ ميتة، أو يدمج شخصيته، ويدغمها بلا تكلّف . فيضخّمها ويصغّرها، فتكون قزمةً أو هائلة الحجم . يدمجها بممرٍّ لزراعة البقول، أو بصالةِ الجمهور في الأوبرا، أو بمغيب الشمس؛ فبالنسبة إليه، عشرة أسطر عن المنازعات الضميرية، أو عن أثاثٍ من طراز لويس الخامس عشر، وبصورةٍ عميقة معينة وجوهرية، تعتبر أمراً واحداً.

وبهذا المعنى فقط، إنّما يكون للتخييل الحقيقي علاقات بالتصوير، "كالتصوير بالشّعر"[20] إن التحريك الذي تمتلئ به الرّواية والذي تتضاعفُ فيه الحركةُ التي تحاكي الحياة بالحركة الخاصّة بعملية القراءة، التحريك الذي يبعدُها للوهلة الأولى

---

[20] *باللاتينية في النصّ. (م: ز.ع).*

بعنف عن الصّور المتجمّدة، صور قماشة الرّسم المصوّرة، إنما هو خداعٌ بصريّ لا يمكن أن يخدع بصورةٍ أساسيةٍ؛ فكما تصنع اللوحة تماماً من عددٍ من الديسّمترات المربعة لقماشةِ رسمٍ مطليّة بالألوان، وليس لأي منها قيمة مختلفة عن غيره، فإن الرواية تصنع من عدد معين من آلاف العلامات المطبوعة التي تتكافأ فيما بينها باعتبارها مادة الرواية تكافؤاً مطلقاً، أيّاً كانت الدّلالاتُ التي تُحيلُ إليها، لأن "كيان الرواية الكلي" هو القيمة الوحيدة والمتساوية بالنسبة لكلّ الدّلالات، ولزمنِ القراءة، وللتصوّرات التي تجعل هذه العلامات تنبثق. "إن حياة" روايةٍ ما . إذ أنها تحتوي حياة غير مرّة، كما يبدو . لا تُعزى بعد فوات الأوان إلى التّحريك الظاهري وحده، تحريك شخصياتها، إلاّ من خلال مماثلةٍ غريزية، وخادعة، مع العالم الواقعي الذي يتحرّك فيه، في الواقع، الأحياءُ وحدهم، وهم الذين يحرّكون: إن هذه الحياة ليست بحدّ ذاتها مختلفة عن "حياة" لوحة ما تتدخل فيها علاقاتٌ لونية، ومساحاتٌ بين عناصر لا حراك فيها فحسب. أمّا أن تبقى الغلبةُ في مواجهة العمل للإدراك في حالةٍ ما، وللعقل في حالةٍ أخرى، فيدعا للخيال تلاعباً أكثر حرية، فهذا لا يُدخل بين التصوير والتخييل اختلافاً أساسيّاً من حيث المجانسة الخفيّة التي تجري فيهما بين الحيّ والسّاكن. إن روايةَ "لبلزاك" . على سبيل المثال . قد يخطر للمرء أن يتلهى بالخفيف من مشاهد التصوير فيها بغرضٍ وحيد هو إزالة القسم منها (وكان قد تمنى إنجاز هذا المشروع نقّادٌ جادّون في القرن الأخير) لن تستحضر إطلاقاً منزلاً جرب فيه ترتيباتٌ لتوفير مزيدٍ من الاتساع، بل سيستحضر، على الأصح، جناح كنيسةٍ قوطية جرى تهديمُ أنصاف قناطره من باب التّوفير .

***

تدهشني السّذاجةُ الثاقبة، وإحكامُ العبارة الكثيف والمباشر، والفظاظةُ النّافرةُ عند المصّورين والنّحاتين والموسيقيين، ومعظم فنّاني اليد والعين والسّمع، حين يكونون قادرين على الكلام عن فنّهم، وإلى جانبهم، لدى الكاتب الذي يتكلّم على الكتابة، يكون كلُ شيء مغالاة أو انكماشاً إلى حدٍّ كبيرٍ غالباً، وتمويها وتذرُعاً. وتكمنُ أسبابُ هذا في غموضِ الأدب العميق الذي يعملُ فيه ألفُ عامل انتقال، فيجعل المادّة تختصر بقدر ما يجري إعدادُها. إن التفسير الذي يجري على فنّ الكتابة يختلط، منذ ولادته، بنتاج الكتابة على نحوٍ لا مفرّ منه؛ فالفنّان التشكيليّ الذي يبتعدُ قليلاً، ويسعى لفهمِ ما يقوم به يكون أمامَ قماشة الرسم، كما يكون أمام مرجٍ أخضر لم يُمسّ. أما بالنسبة للكاتب؛ فالمادةُ الأدبيةُ التي يُريد أن يقبض عليها في نضارتها،

إنما تشبه ما يمرُّ من المعدة الثانية إلى المعدةِ الثالثة لحيوانٍ مجتَرّ.

•••

إن الألوان الزّرقاء والذّهبية عند "فراأنجيليكو" هي: سطوعُ وتألُّقُ ملابسِ المذبح. أمّا الألوان الزرقاءُ والصفراء لدى "فيرمير" فهي: غياب التّزيين المشبع، وتشرُّب اللّون من جهةٍ إلى أخرى بمادّةٍ كامدةٍ، وكأن علمنة الفنّ قد كانت ضمّنت أيضاً نزعاً لروحانية المادّة. إن ألوان "الهولنديّ" هذه هي نسغُ الأرض، ولم تعدْ إشعاعاتُ "زيارة العذاره لإليزابيت"؛ فمنذ مرسة "بيزانطا" و"أنجيليكو" لم يعدْ التّصوير يجرؤ أبداً. وهو يستطيع ذلك. أن يرتدي "لباس الأنوار" أكثر مما تسمح السُّلطة اليوم لنفسها بصفوفِ العسكر الذين يحملون راية الحرب، وبجوقات نافخي الأبواق.

زدْ على ذلك أن كلّ شيء يجري وكأن كلّ فن، أثناء نضوجه، كان ينزع إلى أن ينزوي في المستوى الوسيط لوسائل تعبيره، وبقدر ما تكبر فيه متطلّباتُ مادّته، وبقدر ما تمرُّ المبادرة عند الفنان، تدريجياً من الفكرة أو الرؤية، إلى الكلمات، وإلى اللّون، لكأنّ قانوناً غير مكتوب يأمر الكلمات واللّون بالتكتّم والتحفّظ، ويلزمها بأن تحجب التألق شديد الإثارة الذي قد ينفر كلّ تأثيرها. وقد كان ذلك واضحاً في الفن الاتباعي، وعند "راسين"، بين الجميع خصوصاً.

•••

إن التصوير وحده أو النحت اللذين هما من المرتبة الأولى، يثبّتان على قماشة التصوير أو في الرّخام صوراً للجمال الأنثوي تفلت من تأثير الزمن؛ فلا التصوير الفوتوغرافي، ولا الفيلم (السينمائي) يمكنهما ذلك؛ فبعد ثلاثين سنة أو حتّى أقل تظهر فيهما كلّ وجوه النساء بلا استثناء، وقد عفا عليها الزمن، لأن هناك دُرْجةً للوجوه الحيّة، وليس درجة للتبرّج (للماكياج) والتسريحة فقط. (ومع أنها أكثر بطئاً)، فهي متبدّلةٌ باستمرار، كما هي حالُ تفصيل الملابس، ونخمن أن الأدب الأكثر رقيّاً حتّى. إذا ما توصّل، نتيجة لمصير مشؤوم معين، أن "يعرضَ الأشياء" بواقعية؛ فهو لن يفلت من هذا النّوع من الشيخوخة، وأن "أوديت دوكريسي"، عند "بروست" مثلاً، بحدقتي عينيها "اللتين كانتا تبدوان وكأنهما على حافة الجفن الأسفل المغني تتهيئان للانفصال عنه مثل دمعتين" لا تمثل، في حقيقة الأمر، إلاّ أختاً توأماً أرفع شأناً مما هي عليه، في أدنى درجات السّلّم، فتياتُ الجدارِ المرسوماتُ على البطاقات البريدية

الشعبيّة للعام 1914، أو في مرتبةٍ وسيطةٍ . مما هي عليه نجوم الشاشة الصامتة التي لم تزل في عهد حداثتها، من مثل ماري بيكفورد . بالانحناء الأدنى للعين المائلة ميلاً شديداً، مثل قوقعة بلح البحر. وذلك لأن إغراء المرأة لا يمارَسُ على الفنان كما على موظفٍ في متجر، إلاّ تبعاً لمعايير الجمال الدّارج، أمّا المصوّرُ، فحين يصوّرُ عشيقته، لا يبقى مغرماً إلاّ بلوحته ومتطلّباتها . فيما لا يمكن لليد التي تُمسك بالريشة أن تقوم بالإظهار إطلاقاً، لأنها تستدعي استدعاء، وتصنع اللون الذهبيّ بالرّصاص بسهولة، من غير أن يكون عليها أن تقوم بالتحويل، أو أن ورقةً نقديّة غريبة ذات قيمةٍ ائتمانية تماماً يجري تداوُلها، بدلاً من الذّهب، ومع كلّ ما للمعدنِ الثمينِ من قيم، من غير أن يكون لأحدٍ الحقُّ قط في أن ينظرَ إلى الرّصيد.

•••

إلى أيّ شيء ترجعُ الإخفاقاتُ المتكرّرة للتصوير التمثيلي في تقديمه لقوس قزح؟ من الممكن بالتأكيد أن يصرف عنه المصوّرَ الحقيقيَّ إفراطٌ في جماله المتباهي، بسبب شكله الجاهز المثير. ولكن أليس من المحتمل أكثر من ذلك أن يكون هناك سببٌ آخر؛ فما يحولُ دون دمج قوس قزح في لوحةٍ ما، ليس صعوبةً تقنية لا يمكن تخطّيها، بل الإقرار بأنها تشكّل كلّ العناصر الطبيعية بلا استثناء من إخفاق المصوّر في أنه يخضع لتعسّف رؤيته الشخصيّة المنظمة، إن قوس قزح هو إدخالُ صيغةٍ انكسارية على كلّ استبدال، وسط سنفونيةٍ ملوّنةٍ مكتوبةٍ بكاملها في مفتاحٍ ذاتيّ. إن موانعَ كهذه يُبلّغها التصويرُ تصلحُ للأدب كذلك.

•••

"النّسخُ في الفن".يعرضُ "جيورجيو شيريكو" في قاعةِ عرضٍ بلجيكية؛ فنجد في الصفحة الأولى من الفهرس صورة الفنّان بشخصه الكامل: إنه يرتدي الزّي الأكاديمي، ثقيل الوزن، بدين، ووجهه مفرغ من التفكير، وغنميٌّ وبليد تحت شعره الأبيض الصوفي، ويداه متصالبتان على كرشه المتقدّم. وهو يجعل المرء يفكر في آن بحفّارٍ متقنّعٍ برداء أخضر، و"ببيرتان" الذي صوّره السيّد "إنغر"، فله عرضُ المنكبين ذاته الّذي يُنيخُ بثقله في جوّ من الرّفاهية البورجوازية، والبسمة الهازئة نفسها، بسمة الرضى الماكرة الشّبعانة. إنه يبلغ الثامنة والثمانين من عمره. وبعد أن غاص خمسين عاماً في العمل الأكاديمي، هاهو يُعيد الآن، من غير أن يجري تعديلات، صُنْعَ لوحاته التي كان يصوّرُها وهو في الثلاثين من عمره: من مثل

الشّوارع ذات الأقواس، والأبراج الورديّة، والسّاحات الخالية، وتماثيل الفرسان ذات الظلال المستطيلة، ومداخن المصانع، والقاطرات الانفرادية . إنها "آلهةٌ وحي"، رؤوسُها حبابات، وتماثيل لعرض الملابس، وبكرات وأكواس (مثلثات)، وحبّات أرضي شوكي . فيؤلِّف مجدّداً فيما بين عناصرها، مثلما يركّب المرءُ آلة مفككّة . وهذه اللّوحات، التي هي أشبهُ ما تكون باللّوحات المغشوشة، وهذه اللّوحات المزيّفة، والتي لا روحَ فيها، والتي لا يمكن للمرء أن يشكّ بأنها تتنازلُ على مضضٍ إلى أقصى حدّ، بعد حَرَدٍ طويل، لتستجيبَ لطلب السّوق وحده، لا تتميز بسهولة عن تلك التي كان يصوّرها قبل نصف قرن؛ ففيها شريطُ السّماءِ الأصفر نفسه على مستوى الأفق، وتحت قبّةٍ ثقيلةٍ خضراء، وجانب الرّواق المقنطر المنتصب ذاته، والجدران الواطئة نفسها التي تحجبُ موكبَ المقطورات في النّور المعاكس، وكلّ ما محا، بالنسبة إليّ مسبقاً، ومنذ البداية، أفضلَ ما كان لا بدّ للتصوير السّوريالي أن يعطيه فيما بعد.

إنه أحدُ أول الفنانين الذي أتاح له توفيقٌ نادرٌ إلى حدٍّ كافٍ من عدم الاكتراث المبكّر، والاستخفاف، وطول العمر، أن يكون هو نفسه مزوّره الخاص، بصورةٍ علنيةٍ وواعية. وهذا القطُ الأبيض السّمين والماكر الذي اصطاد الكثير من الفئران، وهذا العامل الفظّ في التصوير الذي يرمق بكثيرٍ من المراءاة، من عتبة فهرسه، جمهور قاعات العرض، يطرح على هذا الباب لغزاً مثيراً للسّخط.

لا يمكن، في حقيقة الأمر، تصوّرُ شيء من هذا القبيل في الأدب، وإنه لأمرٌ ذو دلالةٍ، من جهةٍ أخرى، أن تكون عناوينُ لوحاتِ "شيريكو" الحديثة العهد، وأكثر مما هو الأمر أيضاً بالنسبة للّوحات، هي التي تُبرز تراجعاً ملحوظاً، فإن "الماورائي في الصّيف" و"فرح الألعاب" و"لقاء غير منتظر"، لا تضاهي عناوين الزمن الماضي التي كانت تأتي فوراً لتتسجّل في مركز الهدف، من مثل "لغز النبوءة" و"البرج الوردي" و"كآبة شارع وسرّه الخفيّ". ثمّة في كلّ ما يتّصل بنتاجات الكتابة الشعرية تطلّبُ سخاءٍ شبه جنسيّ ليس له أيُ حظّ في أن يكون بالإمكان تقليدُه، بعد مرور خمسين عاماً. أمّا في التّصوير، حين يخطر في ذهننا "تيسيان" المئوي الأعوام تقريباً، وريشة "رينوار" المشلول التي تقوّم الأعضاء، و"شيريكو" هذا المبعوث من جديد . فنقول إن الأعمال الفنيّة لا يدفع ثمنها كلّها من مادّةٍ جوهرية حميمة بالتّساوي. وحين يُكسَر بابٌ بعد عناء، وحين يعثر المرءُ على مدخلٍ إلى الكنز، يتوفّر للمصوّر ما يشبه حقاً مكتسباً لتحويل لقيته إلى نقود، وهو حقٌّ ملكيّ لإعادة استخراج نسخٍ أخرى منها، من غير أن تكون هناك خسارةٌ حقيقية في صدق

أصـالتها. إن اللّوحـات "الورديّـة" "لبيكاسّـو" والراقصـات وكـوّاءات "دوغـا"، وزهـور "رودون"، و"أنوار" "لاتور" تقيم فيما بينها علاقاتٍ جدّ وثيقة وأكثر آلية من تلك التي تقيمها فيما بينها (مثلاً) قصائد "الإشراقات" أو قصائد "أسطورة القرون"[21]: من غير أن يأتي شيء في ذاتنا ليعترض على ذلك؛ فنحسُّ أنها تشكّل في آن جزءاً من الطّابع الحاسم من الاستثمار الفريد والاقتصادي للسّلسلة؛ فمن عملٍ من هذه السّلسلة التصويرية إلى عملٍ آخر، يكون تطلّبُنا لتعديلٍ ما أكثر بساطة وأكثر إيجازاً من ذلك التعديل الذي قد نجعله يبرزُ عفويّاً بمواجهةِ قصيدتين من الدّيوان نفسه (إن الدّيوان الوحيد، حسب علمي، يظهر على وجه التقريب هذا التجانس المتسلسل في المادة الخاصّة بنتاجاتِ التّصوير هو ديوان: "الاحتفالات الغزلية" "لفيرلين" وهو الدّيوان الذي يبدو أنه، من جهةٍ أخرى، قد ألهم موكباً من اللّوحات "لفاتو" وليس هذا أمراً يخلو من الدّلالة.)

ينبغي بلا شك أن نرى، في جزء من الأمر، استمرار راسبٍ تاريخيّ لم يجرِ امتصاصه بعد، من جهة، وهو كونُ المصوّر قد احتفظ زمناً طويلاً بوضعيّته كحرفيّ، عبدٍ لزبائنه، وهي وضعيةٌ قد أفلت منها الأديبُ بسرعةٍ أكبر فعلاً بسبب أهلية النّص لكي يُنتج من جديدٍ على المراد، بعيداً عن قلم المؤلّف ورأيه؛ فقد كان المصوّرُ حتّى قرننا هذا تقريباً منتجاً للصّور حسب الطّلب. وقد كانت تتدفّقُ الطّلبياتُ إلى منزله، وتتكرّر بحثاً عمّا كان يُحسِنُ عمله فيه أكثر من غيره تحديداً، أو ما كان يُحسن عمله وحده: الأنوار، بالنسبة "للاتور"[22] والرؤوس المركبة عند "أرسيمبولدو"[23]، وحتّى أيضاً، خرداوات عسكرية عند "ميسونييه" (إن وجودَ أسرارٍ، وحتّى حيل مهنية يخفيها بعضُهم عن البعض الآخر ويسرقونها، مثلما يمكن للطلاّئين والخزّافين، وحتّى الطّباخات أن يفعلوا، يميّز اليوم أيضاً المصوّرين وحدهم.) إن المصوّر، حين ينسخُ نفسه، يفيد اليوم، من خلال ذلك أيضاً من تأثيراتِ تساهلٍ عفا عليه الزّمن، ولا يزال حيّاً. ونحن نتذكر أنه كان مرغماً على ذلك بسبب عبودية المتعهّد. غير أن هذا التساهل الآخذ بالتلاشي لا يفسّر لماذا تبقى المحاكاة

---

[21] مجموعات شعرية هي على التّوالي لرامبو وفيكتور هيغو (م: ز.ع).

[22] مصور فرنسي يصوّر بالباستيل.

[23] مصوّر إيطالي، كان يصوّر وجوهاً مركّبةً من الزهور والفواكه والقواقع والأسماك. (م: ز.ع).

الأدبية . أساساً . تلهّياً ليس له مغزى، فيما يصبحُ التزييف في التصوير صناعةً، وصناعةً تتجذّر في جزء منه في ممارسة الفنانين الحقيقيين الشّائعة.

لعلّه يكون من المفيد هنا أن نفكر بكلّ ما يفصل "المادّة المحرّكة" التي يشتغل عليها المصوّر عن "الموضوع" الذي يكون الرّوائي أو الشاعر قد أخذ على عاتقه معالجته.

من المتعذّر أن يستنفذ المرءُ الإمكانات الكامنة لمادّةٍ محركة من دون أن يعدّدَ زوايا النظر، ومن غير أن يحوم حولها تقريباً؛ فمجموعات المناظر، عند "كلود مونيه"، شأن الوجوه المتعدّدة الجوانب عند "بيكاسّو" تعدّان وسيلتين متضادّتين ومتساكنتين للإقرار في آنٍ واحد بتناقض فنٍّ تشكيلي معيّن محصورٍ في مكان ذي بُعدين، وتخطّي هذا التناقض. أمّا المجموعة المتسلسلة فيكون أساسُها موجوداً بصورة طبيعية، وعلى العكس من ذلك تماماً؛ فأكثر ما يقترب به الأدب من لوحةٍ ما، وهو الوصف، لا يشبه في شيء سلسلة من اللقطات التي تتدفّق باستمرار من مركزها. إن كلّ وصف في الأدب "طريق" (وقد لا تؤدّي إلى أيّ مكان)، طريقٌ ننزلها، ولكن لا نصعدها ثانية أبداً؛ فكلّ وصفٍ حقيقيّ انسياقٌ لا يحيل إلى نقطةِ ابتدائه إلاّ على النّحو الذي تحيلُ به السّاقية إلى منبعها، انسياقٌ يتّجه إلى حقيقته الداخلية وحدها، والتي هي استيقاظٌ لديناميةٍ خارجة عن المركز، وذلك بأن يدير لها الظهر ثقةً بها ، وعيناه مغمضتان تقريباً، إن التعذّر الكامل لما هو لحظيّ . الذي يرجع إلى امتداد عمليةِ القراءةِ في الزمن، والذي يستبعد كلّ لحظةٍ، في الوقت نفسه الذي يضيف فيه . ويؤسّس التناقض الخاصّ بالأدب الوصفي؛ فهذا الأخير يحاول أن يحلّ ذلك التناقضَ بتغيير الرؤية إلى حركة، غير أن هذه الطّريق، التي هي حلٌّ ضمني، طريق أكبر سرعةٍ للمدّ التخيّلي تستبعد، كما ندرك ذلك، في النتيجة، كلّ محاولةٍ للتكرار.

أن نَصِفَ معناه: أن نستبدل بالتقاط الشّبكية اللحظيّ متتاليةً مترابطةً من الصّور التي تتتابعُ في الزمن. إن الوصف الذي يتّفقُ اتفاقاً عميقاً دوماً مع ممهّداتٍ مسرحيةٍ معينةٍ لا ينزعُ إلى كشفٍ طمأنينيٍ عن الموضوع، بل عن خفقٍ للقلب يحضّره رفعُ السّتار. إن هذه الصّفة، صفةَ التمهيدِ المسرحي لا تظهرُ في أي مكان أوضح مما تظهر في وصف "الميشاسوبيه"، في بداية "أتالا"[24]، والذي يضع نغميةً معينةً،

---

[24] وصف الميسيسبي في رواية "أتالا" لشاتوبريان (م.ن.ع).

وينقسم إلى حركاتٍ متباينة، ويزداد حماسة إلى أن ينفجر أخيراً، في اجتماعٍ ختامي لكافة الأصوات، اجتماعٍ لافتتاحيةِ أوبرا.

إن التصوير يظلُّ، بالنسبة لي هو العالم الذي يجلب الانتباه إلى قلبه المغلق أحياناً تحت شكلٍ من ضروب الوجدِ التي يحقُّ لها أن تتكرّر دون أن تتشابه. الوصف هو العالم الذي يفتح دروبه، فيغدو درباً سبق لأحدهم أن سار فيه، أو سيسيرُ فيه.

أقرأ كتابات "ماتيس" في التصوير : مقتطفاتٌ من رسائل، مقابلات، ملاحظات تقنية، وبعض الصفحات الأكثر اتساعاً أحياناً. وهي حاسمةً بكلّ اطمئنان، بحيث يمكن أن نطلق عليها أنّها إعلاناتٌ عن رأيه. إن فيها نزاهةً لا صخبَ فيها، ونضارةً مخدِّرة، واقتراباً دقيقاً وحرفياً من مادّة فنّه، وهي أمورٌ تروق لي للغاية. وإذ يتوافق مع "بونّار"[25]، حتّى لكأنهما راهبان بينيديكتيان[26] يستعلم كلٌّ منهما من الآخر، وعلى نحوٍ متحضّر، عن تقدُّم أعمالهما التوأمية، ويتعاونان فيما بينهما من غير أنانية، ومن غير ضيقٍ في الأفق لملازمةِ الحقيقةِ عن كثب.

وهكذا، فإن عالمين يبحثان عن حلّ لمشكلةٍ صعبةٍ في علم المناعة، أو الوراثة لا يزال يمكنهما وحدهما، كما نتصوّر، أن يتراسلا، من غير أن يخفيا شيئاً من تجاربهما وفرضيّاتهما معتمدين على المراعاة القليلة لكبريائهما بمواجهة الأهمية الكليّة الموضوعية، أهمية الاكتشاف. وهذا ليس ممكناً لأديبين، للأسف! إلاّ ربما في تلك الحالة غير المحتملة لوجود شخصين من مثل "مالارميه" معاصرين.

ثمّة مراسلات بين كتّاب قد أغنت كلاً منهم، بلا شكّ. وإذا ما وضعنا جانباً الرّسائل المتبادلة بين "فلوبير" و"مكسيم دوكان" أو بين "مالارميه" وشاعر رمزيّ معين، حيث يبدو عدمُ التوازن في الإسهام المتبادل صارخاً أكثر من اللاّزم، فيمكننا، على الأقل، أن نذكر، في عهد قريب، ما نعرفه عن المراسلات بين "جيد" و"مارتان دوغار". إنها لا تتخطى مرحلة النقد المتبادل والمحرّض. ولا شيء في هذا التعاون المتبادل الصّوفي تقريباً، والذي تجري ممارسته يسيرُ على طريق الإتقان. في البحث عن ذلك الفردوس، فردوس التصوير الذي يبدو موجوداً لدى بعض المصوّرين على

---

[25] *بونار: مصوّر فرنسي (1867 . 1947) اشتهر بألوانه المرهفة. (م. ز. ع).*

[26] *نسبة إلى القديس الايطالي بينيديكتس. ت: 547. وقد أسس رهبانية تنسب إليه لتنظيم الحياة الرهبانية.*

نحوِ ملموس، والذين يورد "ماتيس" المصطفين فيها عند الحاجة، والذين ولجوا إلى المدخل عنوة بالتأكيد، من مثل "جيوتو" و"سيزان" و"بييترو ديلاّفرانسيسكا" و"شاردان".

هناك فارقٌ ضمنيّ في طبيعة علاقات الكاتب بفنّه، وهو يفصلُه هنا عن كافّة الفنانين الآخرين تقريباً؛ فمن الممكن أن يكون هناك قدّيسون للموسيقا (وكلُّ واحدٍ سوف يذكر باخ)، وقدّيسون للنحت: نحاتو الكاتدرائيات وهناك بالتأكيد قدّيسون للتصوير (كماله عَبَدةُ شيطانه: كبيكاسّو)، وليس هناك شكٌ في أن مقاربتهم الفرنسيسكانية للحقّ أكبر من مقاربتهم للجميل. وليس هناك قدّيسون للأدب؛ فحتى مع فسحةٍ زمنية طويلةٍ تعطى لهم للمجد وبعد الموت، ليس هناك إلاّ أصحاب بدع منغلقون ضمن بدعتهم الفريدة، ولا يرغبون في تقرُّب القدّيسين. وهناك جوقةٌ من المصوّرين الموتى الذين يحتفلون لنا في موطن الآلهة، من "فيرمير" إلى "شاردان" وإلى "سيزان"، بأفراح السّلام التي لا توصَف من خلال التّصوير الحقيقي؛ فلا "رامبو"، ولا "بودلير" ولا "كلوديل" ولا "راسين"، ولا "ستاندال"، ولا "روسّو"، ولا "فلوبير"، يلتقون بعد موتهم أيّاً كان (برغم كلّ جهود كتب الأدب الوجيزة) لكي يحتفلوا معاً بحياةٍ توحيديةٍ في الشعر. وتظلُّ جنتُهم، جنّة عدن هي جنّة الشّعاب التي تتفرّع.

* * *

إن السنواتِ الخمس عشرة الأخيرة التي يبدو أنه ليس من الضّروري أن يُحسَب لها حسابٌ كبير في تاريخ أدبنا، قد جلبت تغييراً في صناعةِ النشر، وفي تجارة المكتبات أكثر من ذلك الذي شهدته هذه الصّناعة وهذه التجارة منذ "غوتنبرغ"؛ فلقد تباطأ تاريخ الأدب، مؤقّتاً على الأقل، وقد احتلّ تاريخ الكتاب المكان بكامله؛ غير أن مما يبدو لنا اليوم تجديداً في الأدب يملأ، على العكس من ذلك، تاريخ الرسم الغنيّ بتلك المراحل التي كانت أهمية التحوّلات تتجه، عوضاً عن الأعلام والمدارس إلى التقنيةِ، والمادّة، والمسندِ، والسّوقِ فكانت هي كلّ شيء من مثل "ابتكار التصّوير الزيتي، والانتقال من التصوير الجداري إلى التصوير على الحمالة، وإلى الزبائن" إلخ...

□□

الأساطير في العالم الحديث

- ميرسيا إيلياد -

■ ترجمة: حسيب كاسوحة ■ (*)

-عن الفرنسية-

نتساءل في بداية بحثنا، ما هي الأسطورة، في حقيقتها؟

الأسطورة، حسب اللغة الدارجة في القرن التاسع عشر، هي كل ما يتعارض مع الواقع. يُعتبر من الأساطير كل ما يقال عن الإنسان غير المنظور. ويعود إلى مجال الأساطير تاريخ العالم الذي ترويه قبائل الزولو[27] أو أنساب الآلهة التي يتحدّث عنها هزيود[28].

هذا الكلام، شأن الكثير من الأقوال المتداولة التي يردّدها أصحاب مذهب الإشراق[29] والمذهب الوضعي[30] هو من بنية ومن منشأ مسيحي. إذ أن بالنسبة

(*) *ميرسيا إيلياد من أبرز علماء الأساطير ومن أشهر قادة الفكر في القرن العشرين.*

(27) *الزولو: قبائل تقطن أفريقيا الجنوبية يبلغ عددها سبعة ملايين نسمة. قاومت البريطانيين وأبعدتهم عام 1879. ثم صارت تحت حمايتهم وتمّ إلحاقها بالتاج البريطاني عام 1899. تتكلم الزولو لغة البانتو التي يتحدّث بها نصف سكان القارة الأفريقية الجنوبية. (المترجم).*

(28) *هزيود: شاعر يوناني من القرن الثامن قبل الميلاد. له مجموعة شعرية بعنوان "أنساب الآلهة" ويشتهر بشعر الموعظة والإرشاد. (المترجم).*

(29) *الإشراق: هو يقظة داخليّة وتنوير باطني يتيح فهم المسائل الروحيّة. ويتحدّث عنه المتصوّفة. (المترجم).*

للمسيحية الأوّلية، كل ما لا يجد التبرير والتأييد في العهد القديم أو الجديد، هو بطلان وبهتان. إنه من الخرافة والوهم. غير أن دراسات علماء الأعراق البشريّة أرغمتنا على إعادة النظر في ذلك الإرث الذي تناقلناه عن دلالة الأسطورة. وهو من بقايا الهجوم العنيف الذي شنّته المسيحيّة ضد العالم الوثني.

وقد أخذنا، أخيراً نعرف ونفهم قيمة الأسطورة مثلما تكوّنت في المجتمعات البدائيّة، وعند أقوام من الأزمنة القديمة، أعني في تجمعّات بشرية شكلت عندها الأسطورة الأساس للحياة الاجتماعية وللثقافة. غير أن أمراً واحدا يشد انتباهنا. منذ البداية ونذلّ عليه بالقول:

في تلك المجتمعات، من المفروض أن تعبرّ الأسطورة عن الحقيقة المطلقة، لأنها تروي تاريخاً مقدّساً، أي تكشف عن وحي يتجاوز حدود البشر، حصل في فجر الزمان الكبير، في زمان البدايات المقدّس، (وفي ذلك الزمان القديم)[31]. ولأن الأسطورة واقعيّة ومقدّسة، لهذا غدت نموذجاً، وبالتالي قبلت الإعادة والتكرار وباتت القدوة، وراحت، أيضاً، تقدّم التبرير لكل ما يأتي الإنسان من فعل. بتعبير آخر، تدل الأسطورة على تاريخ حقيقي جرتْ أحداثه في بداية الزمان، وتفيد كنموذج لسلوك البشر. إن الإنسان من المجتمعات القديمة، بمحاكاته الأفعال النموذجية التي أتاها إله أو بطل أسطوري، أو ببساطة عندما يروي مغامراتهما، إنّما يفصل ذاته عن الزمان الدنيوي، الخالي من القداسة، ويلتحق، سحرياً، بالزمان الكبير، الزمان المقدّس.

وكما نرى، يتناول الأمر انقلاباً شاملاً في القيم. وفي حين كانت اللغة الشائعة، تخلط بين الأسطورة والوهم والخرافة، فعلى عكس ذلك تماماً اكتشف فيها إنسان مجتمعات الأزمنة القديمة، الإيحاء الوحيد الذي يصح لتفسير الواقع.

ولم نتأخر في استخلاص النتائج المترتّبة على ذلك الاكتشاف. وفيما بعد، وبصورة تدريجيّة، لم نعد نصرّ على كون الأسطورة تتحدّث عن قضايا مستحيلة، أو

---

(30) *المذهب الوضعي: هو مذهب فلسفي ينادي به المفكّر الفرنسي أوغست كونت. يرفض البحث الميتافيزيائي. يرى في ملاحظة الوقائع وفي التجربة، الأساس الوحيد للمعرفة. (المترجم).*

(31) *العبارة اللاتينية In illo tempore معناها: في ذلك الزمان ويقصد ميرسيا إيلياد: "في ذلك الزمان القديم". (المترجم).*

مستبعدة من مجال الواقع، واكتفينا بالقول بأن الأسطورة تؤلف نمطاً من التفكير يختلف عن تفكيرنا. على أية حال، ينبغي أن لا نسوق، بشأنها، أحكاماً قَبْلية. وعلينا أن لا نتعامل معها وكأنها انحراف وشذوذ. بل ذهبنا إلى أبعد من ذلك، وحاولنا إدماج الأسطورة في التاريخ العام للفكر الإنساني، على اعتبار أنها الصيغة المعبّرة أصدق تعبير عن الفكر الجمعي. وكما أن مخزون الفكر الجمعي لا يزول، أبداً، بصورة تامة، في مجتمع . أيّة كانت درجة تطوّره . لهذا نرى التذكير بأن العالم الحديث ما برح يحتفظ بجانب من أنماط السلوك الأسطوري. هنالك على سبيل المثال، مشاركة أبناء المجتمع الحديث ببعض الرموز. ويُنظر إليها وكأنها رواسب باقية في الفكر الجمعي ومنحدرة من زمن قديم.

لم يكن من العسير أن نبرهن أن وظيفة العَلم الوطني، مع ما يحتوي من تجارب انفعالية لا يختلف، بأي شكل، عن المشاركة في رمز من الرموز المعمول بها في مجتمعات الأزمنة الغابرة. هذا الكلام يدفع إلى القول بأن مسألة الاستمرارية بين العالم القديم والعالم الحديث، لم تكن مطروحة، على صعيد الحياة الاجتماعية، غير أن الاختلاف الكبير بين القديم والحديث يكمن في امتلاك، غالبيّة الأفراد المكوّنين للمجتمعات الحديثة، لتفكير شخصي. في حين أن ذلك التفكير غائب، أو غيابه محدود، عند أبناء المجتمعات التقليدية السلفيّة.

لسنا في هذا المقام، بصدد عرض آراء عامة حول "الفكر الجمعي".. المُشكلة هي أكثر بساطة وأشد تواضعاً. تدلّ عليها بالقول: إذا لم تكن الأسطورة إبداعاً تافهاً، وانحرافاً عن المألوف، أتته البشريّة "البدائية"، وإنّما هي تعبير عن طريقة العيش في العالم، فلنا أن نتساءل عن المصير الذي آلت إليه الأساطير في العالم الحديث. أو نسأل على نحو أدق: من الذي احتل المنزلة الهامة التي شغلتها الأسطورة في المجتمعات السلفية؟

لا شك أن بعض "المشاركات" في عالم الأساطير، وفي الرموز الجمعيّة، ما فتئت تفعل فعلها في العالم الحديث. لكنها بعيدة عن لعب الدور المركزي الذي كان للأسطورة في المجتمعات الغابرة. إن المجتمع الحديث يبدو مجرداً من الأسطورة إذا ما قارنّاه بمجتمع الأزمنة الماضية. وأكثر من ذلك، يصرّ بعض الباحثين على أن ما يصيب المجتمعات الحديثة من ضيق وقلق، وما تواجه من أزمات إنّما يعود إلى غياب أسطورة خاصة بها.

وعندما أعطى كارل يونغ أحد كتبه عنواناً: "الإنسان الساعي إلى اكتشاف ذاته"، كان يقصد أن العالم الحديث . وهو في أزمة منذ القطيعة التي جرت في العمق بينه وبين المسيحيّة . إنّما يبحث عن أسطورةٍ جديدة، تتيح له، وحدها، أن يعثر مرةً أخرى، على ينبوع روحي جديد، أسطورةٍ تردّ له، في الزمن الآتي، القوى الإبداعيّة[32].

في الواقع أن العالم الحديث ليس غنيّاً بالأساطير، على الأقل من الناحية الظاهريّة. يتحدثّون، على سبيل المثال، عن الإضراب العام الذي يحرّك الجماهير وكأنه من الأساطير النادرة التي أبدعها الغرب الحديث. غير أن الأمر كان يتعلّق بسوء فهم لهذه الظاهرة. لقد ساد الاعتقاد بأن فكرة تجد طريقها إلى الجماهير العريضة . وهي، بالتالي، شعبيّة . يمكن أن تتحوّل إلى أسطورة، لمجرّد أنّ تحققها في سياق التاريخ، يجري إسقاطه في مستقبل قريب أو بعيد. في الحقيقة، ليس بهذا النهج يكون إبداع الأساطير . ربّما يكون الإضراب العام من أدوات النضال السياسي. غير أنه يفتقر إلى السوابق الأسطورية. وهذا كاف لأن نستبعده من نطاق الميثولوجيا.

أمّا الشيوعيّة الماركسية فهي شيء آخر مختلف. لنترك الحديث عن مصيرها التاريخي، ولندع جانباً السند الفلسفي للماركسيّة. لنتوقف عند البنية الأسطوريّة للشيوعيّة، عند دلالة مذهبها في المآل وفي النهاية القصوى، وعند الوعود التي أطلقتها والتي صادفت رواجاً شعبيّاً. وأيّاً كان رأينا في مقاصد ماركس العلميّة، فمن الجلي أن صاحب "البيان الشيوعي" يستعيد واحدة من الأساطير الكبرى الخاصة بالنهاية والمآل، في العالم الآسيوي المتوسّطي، ويواصل الأخذ بها. إنها الأسطورة المعنيّة بالدور الإنقاذي الذي يضطلع به العادل والمصطفى، والقديس، والبريء والمبشّر . وفي أيامنا هذه: "البروليتاريا". وإن العذابات والآلام التي يكابدها المنقذ مدعوّة لأن تُحدث تغييراً في البنية الإنطولوجية للعالم. في الواقع، فإن مجتمعاً بدون طبقات يدعو إليه ماركس، وما ينتج عنه من زوال للتوترّات التاريخيّة، يجدُ له السابقةَ الأكثر صواباً في أسطورة العصر الذهبي التي تميّزُ . بحسب تراث شعوب عديدة . بداية ونهاية التاريخ.

---

[32] في الحاشية يتحدث ميرسيا إيلياد عن "العالم الحديث" ويقصد به الطبقات الاجتماعية الفاعلة المقيمة في المُدُن. والتي تشكّلت ملامحها، بصورة مباشرة تقريباً. بفعل التعليم والتربية الرسميّة.

لقد أغنى ماركس تلك الأسطورة الشهيرة مستفيداً من الإيديولوجيا المبشّرة بالخلاص في كل من المسيحيّة واليهودية. هنالك، من جهة أولى، دور النبوءة والوظيفة الإنقاذية التي يوكلهما إلى البروليتاريا. ومن جهة أخرى، هنالك الصراع النهائي بين الخير والشر. ويمكننا بسهولة أن نقارنه بالنزاع بين المسيح والمسيح الكاذب الدّجال، والمتبوع بالظفر النهائي للمسيح الحقيقي.

وثمة دلالة هامة نراها في متناول ماركس لفائدة مذهبه، دلالة الأمل الذي يراود المسيحية واليهودية بنهاية قصوى للتاريخ تكون بمثابة المآل. إن ماركس، في هذا المنحى، يختلف عن سائر الفلاسفة من أصحاب النزعة التاريخيّة[33]، من أمثال: كروشي[34] وأورتيجا إي كاسي[35]، الذين يعتقدون أن التوتّرات التي يطلقها التاريخ تلازم بالجوهر، الوضع البشري، وبالتالي لا يمكن لها، أبداً، أن تضمحل وأن تتلاشى بتمامها.

وعلى عكس ذلك، تشكو الميثولوجيا التي أخذت بها الاشتراكية الوطنيّة. وأعني النازيّة. من تهافت لا يوصف، بالقياس إلى عظمة الأسطورة الشيوعيّة، وإلى التفاؤل الواسع الذي أثارته عند مريديها. ولا تعزى تلك الحالة إلى محدوديّة الأسطورة العرقيّة فقط، إذ لا يخطر بالبال أن تقبلها عن طيبة خاطر، أنحاء شاسعة من أوروبا، وإنما يعود ضعف الميثولوجيا الجرمانيّة، على وجه الخصوص، إلى نزعة التشاؤم الأساسي الكامنة فيها. مع ذلك ترتّب على الاشتراكية الألمانية أن تبذل، بالضرورة، الجهد الحثيث من أجل إحياء الميثولوجيا الجرمانية القديمة. وفي سبيل ذلك، عملت على محو القيم المسيحيّة، بقصد لقاء الأصول الروحيّة لـ "العرق الجرماني"، وأعني الوثنية التي انتشرت، فيما مضى، في أوروبا الشماليّة.

وبحسب منظور علم نفس الأعماق، فإن محاولة مماثلة للعودة إلى أصول العرق الجرماني هي مجرد دعوة إلى الانتحار الجماعي. ذلك أنها النهاية القصوى

---

[33] *النزعة التاريخية: هي ميل إلى إرجاع كل ما هو إنساني، خصوصاً في مجال الأفكار والقيم، إلى الاعتبارات التاريخيّة وحدها (المترجم).*

[34] *برفيد توكروشي: فيلسوف ومؤرّخ ورجل سياسة إيطالي وُلد عام 1866 وتوفي عام 1952. صاحب نزعة تاريخيّة وروحانيّة. يقول بالتوافق بين التاريخ والفلسفة (المترجم).*

[35] *أورتيجا أي كاسي: فيلسوف وكاتب وعالم اجتماع إسباني ولد عام 1883 وتوفي عام 1955. أدخل روحاً جديدة إلى الفلسفة الإسبانية (المترجم).*

أو المآل المعلن عنه، والمرتقب من قبل قدماء الجرمان يبدو في الدمار النهائي الشامل.

رايناروك Ragnarok[36]. أي أن نهاية العالم تكون بكارثة. ذلك المآل يقتضي حصول معركة هائلة بين الآلهة والأبالسة تنتهي إلى موت جميع الآلهة والأبطال، وتفضي بالعالم إلى حالة السديم والعشوائيّة. وفيما بعد، سينبعث عالم جديد من بين الأنقاض وسيعود إلى حياة جديدة. هكذا نرى أن قدماء الجرمان عرفوا، بدورهم، المذهب القائل بوجود دورات كونيّة، وأخذوا بأسطورة خلق العالم ودماره بصورة دوريّة.

غير أن إحلال ميثولوجيا أوروبّا الشماليّة القديمة محل المسيحية إنّما هو اعتماد مذهب في المآل شديد التشاؤم، بدلاً من الأخذ بالمآل المسيحي الغني بالوعود، والمبشر بعزاء المؤمنين. إن نهاية العالم، بالنسبة للمسيحي، تقضي إتمام التاريخ، وانبعاثه، في الآن عينه.

هذا الموقف، يعني، بالتعبير السياسي، عند العضو في الاشتراكية الوطنيّة، ما يلي على وجه التقريب:

ابتعدْ عن التاريخ المسيحي "اليهودي القديم" واعملْ على إحياء الإيمان في أعماق نفسك "بالأسلاف الجرمان" وبأجدادك. وفيما بعد هيّئ نفسك لتخوض المعركة النهائية الكبرى بين آلهة الجرمان وبين الأبالسة. في تلك المعركة التي تتحدّث عنها النبوءات ستواجه الموتَ آلهةُ الجرمان والأبطال، ونحن معهم، وسيحل الدمار النهائي الشامل. لكن عالماً جديداً سيولد بعد الكارثة.

نتساءل الآن، كيف أمكن لرؤيا تتناول نهاية التاريخ، إلى هذه الدرجة من التشاؤم، أن تلهب مشاعر شريحة، على الأقل من الشعب الألماني؟ لهذا التساؤل أهميّته البالغة، ولم يكفّ عن طرح المشكلات أمام علماء النفس.

خارج هاتين الأسطورتين، من المجال السياسي: الشيوعيّة والاشتراكية الوطنية، نرى أن المجتمعات الحديثة لم تعرف أساطير أخرى لها انتشار مماثل. ومع إطلاق

---

[36] رايناروك هو حالة الدمار الشامل التي تنتهي إليها الدورة الكونية الكاملة، وأخذ بها الفكر الهندي. راجع كتاب: "أسطورة العودة الأبدية" ص174 . ميرسيا إيلياد . ترجمة حسيب كاسوحة . منشورات وزارة الثقافة.

هذا الحكم يتجه تفكيرنا إلى الأسطورة بوصفها سلوكاً إنسانياً، وفي الوقت ذاته، عنصراً من حضارة الشعب، أي ننظر إليها مثلما كانت في المجتمعات التقليدية التراثيّة. في الحقيقة، إن الأسطورة، على صعيد التجربة الفردية، لم، تتوارَ، بتمامها. إنها تعلن عن حضورها من خلال الأحلام، والتخيّلات، ومن خلال الحنين والرغبات غير المرتوية. ثم إن الإنتاج الأدبي، بكمّه الهائل، جعلنا نألف العثور على الميثولوجيا . الكبيرة والصغيرة . في الفعاليّة اللاشعورية ونصف الشعورية، عند الفرد.

لكن يهمنا، بشكل خاص، أن نعرف ما هي الموضوعات التي احتلت، في المجتمع الحديث المكانة المركزيّة التي شغلتها الأسطورة في المجتمعات السلفيّة التقليديّة. بعبارة أخرى، ومع اعترافنا بأن الموضوعات الأسطورية الكبرى تواصل فعلها في المناطق العائمة من النفس، يمكن أن نطرح التساؤل التالي:

هل الأسطورة، باعتبارها نموذجاً مثاليّاً للسلوك البشري، مازالت باقية، في زماننا، بصيغة متدنيّة، قليلاً أو كثيراً؟ للإجابة على ذلك التساؤل نقول:

يبدو أن الأسطورة، شأنها شأن الرموز التي تطلقها، لا تختفي أبداً من مجال الفعاليّة النفسيّة، إنما تُبدّل، فقط من ملامحها، وتعمل على تمويه وظائفها. ولعل من المفيد متابعة التحرّي والبحث، ومواصلة الكشف عن التمويه الذي يلحق بالأساطير على الصعيد الاجتماعي.

هاكم مثالاً على ذلك: من الواضح أن بعض الأعياد، في العالم الحديث، الدنيوية، البعيدة عن أجواء القداسة، مازالت تحتفظ بالبنية وبالوظيفة الأسطورية. نشير في هذا السياق إلى المسرّات التي تملأ القلوب عند قدوم رأس السنة، أو الأفراح التي تعقب ولادة طفل، أو عند بناء بيت، أو حتى عند الإقامة في منزل جديد. وكلها تكشف عن الحاجة إلى بداية مطلقة يحس بها المرء إحساساً غامضاً، وإلى أن يبدأ حياة جديدة[37] أي إلى أن ينبعث انبعاثاً شاملاً.

وأيّة كانت المدة الفاصلة بين تلك المسرّات وبين نموذجها الأسطوري القديم . وهذا يعود بنا إلى أسطورة التكرار الدوري للخلق . فلا يراودنا الشك في أن الإنسان ما برح يشعر بالحاجة إلى استرجاع راهنيّة تلك المسلسلات القديمة، بصورة دوريّة، ولو فقدتْ الكثير من قداستها. وليس لنا أن نقيس إلى أيّة درجة مازال الإنسان الحديث

(37) *يبدأ حياة جديدة: ترجمة العبارة اللاتينية: Incipit Vita Nova.*

واعياً المضامين الميثولوجيّة الكامنة في تلك المسرّات. إنّما هنالك أمر واحد يلفت الانتباه نعبّر عنه بالقول:

مازال لمثل تلك المسرّات صدى غامض، ولكنّه عميق في كيانه كلّه، إنّه مجرد مثال نسوقه، لكن بإمكانه أن يلقي الأضواء على وضع يبدو عاماً وشاملاً. ندل عليه بقولنا: ثمّة موضوعات أسطوريّة باقية إلى أيّامنا، تفعل فعلها في المجتمعات الحديثة، إنّما لا يمكن التعرّف عليها بسهولة ويسر، بسبب خضوعها إلى عمليّات عَلْمنة مديدة. ونحن على علم بهذه الحالة منذ زمن بعيد. هكذا تتحدّد المجتمعات الحديثة، بالصفة الحديثة لكونها قطعت أشواطاً بعيدة في مجال انتزاع القداسة عن الحياة وعن الكون. وإنّما يتم التعبير عن الجدّة في العالم الحديث من خلال إعادة التقدير الذي تمنحه، على المستوى الدنيوي، إلى القيم المقدّسة القديمة.

يهمّنا أن نعلم إن كان كل ما يبقى في العالم الحديث، "من روحاني" يظهر فقط، بشكل ملامح عامة، وبشكل قيم يعاد تفسيرها على المستوى الدنيوي. وإذا ما تأكدت هذه الحالة في كل مكان، يكون علينا أن نقبل بأن العالم الحديث يعارض، بصورة جذريّة، كل الأشكال التاريخيّة التي سبقته. غير أن مجرّد حضور المسيحية بالذات يستبعد هذه الفرضية. ذلك أن المسيحية لا تقبل، بأي حال، الأفق المنزوع القداسة للكون وللحياة، وهو الأفق المميّز لكل ثقافة حديثة.

ليست المسألة بسيطة، إذ ليس بمقدورنا تجنّب الحديث عن المسيحيّة والتغاضي عن دورها مادام العالم الغربي يعلن في أيّامنا، أنه مسيحي في غالبيته. لكن لن ألحّ على ما عرُف في الماضي بـ "العناصر الأسطوريّة" في المسيحيّة. ومهما يكن من أمر تلك العناصر، فقد اصطبغت بالصبغة المسيحيّة منذ أمد طويل. وعلى أية حال ينبغي أن يُنظر إلى منزلة المسيحيّة من خلال منظور آخر. ولا يخفى أن أصواتاً ترتفع من وقت لآخر، زاعمة أن العالم الحديث لم يعد، أوليس، في زماننا، مسيحيّاً. بالنسبة لموضوع بحثنا ليس لنا أن نشغل البال مع الذين يرون ضرورة "انتزاع الأسطوريّة" من المسيحيّة ليردّوا لها ماهيتها الحقيقيّة.

يذهب بعضهم مذهباً مغايراً. يعتقد كارل يونغ، على سبيل المثال، أن أزمة العالم الحديث تعود، في الجانب الأكبر منها، إلى أن الإنسان الغربي لا يحيا، بكل كيانه، "الرموز والأساطير" المسيحيّة. لقد تحوّلت إلى مجرد مفردات وأفعال خالية من الحياة، وبدتْ في قوالب جامدة، سطحيّة لا تمسّ الباطن، ولا تقدّم، بالتالي، أيّة فائدة

لحياة النفس العميقة.

أمّا نحن فنرى أن نطرح المشكلة بطريقة أخرى. نتساءل: في مجتمعات حديثة منزوعة القداسة، ومصبوغة بالصبغة العلمانيّة، تُرى إلى أية درجة تواصل المسيحيّة العيش في أفق روحي يضاهي الأفق السائد في مجتمعات الأزمنة القديمة التي سادت فيها الأسطورة؟

لنقل، على الفور، أن ليس على المسيحيّة أن تخشى من مثل تلك المقارنة، لأن لها خصوصية أكيدة لا يرقى إليها الشك، تعود إلى الإيمان، باعتباره مقولة من مقولات التجربة الدينيّة، وإلى القيمة التي تمنحها إلى التاريخ.

وبالتالي فإن الهجوم العنيف الذي شنّته المسيحيّة ضد العالم الديني الوثني، بات قديماً وباطلاً، من الوجهة التاريخيّة، لأنه يتسم بطابع العصر الذي تمّ فيه. ولم تعد المسيحيّة تجازف في التدخّل في ديانة أخرى أو مع أيّة اتجاهات لاهوتية. ومع إطلاق هذا الحكم، ومع الأخذ بالاعتبار الاكتشاف الحديث تماماً ومؤداه: أن الأسطورة تمثّل نمطاً من أنماط هذا الوجود، فلا نجانب الصواب إذا قلنا: إن المسيحية، لكونها ديانة، ترتّب عليها أن تحتفظ، ضمن حدود دنيا، بسلوك أسطوري. ونشير في هذا المقام، إلى الزمان الليتورجي[38]، أي إلى رفض الزمان الدنيوي، والعمل على الالتحاق بالزمان الكبير، ذلك الزمان القديم لبدايات المسيحيّة.

بالنسبة للمسيحي، يسوع المسيح ليس شخصيّة أسطورية، إنما، على العكس، هو شخصية تاريخيّة. إن عظمته بالذات، تجد سندها في تلك التاريخيّة المطلقة. ذلك أن المسيح لم يصِرْ إنساناً وحسب: "إنساناً بالعموم". لكنه ارتضى الوضع التاريخي للشعب الذي اختار أن يولد في أحضانه. ولم يرَ ضرورة اللجوء إلى أعجوبة من أجل أن ينتزع نفسه من تلك التاريخيّة، على الرغم من اجتراحه عجائب عديدة، من أجل تعديل "الوضع التاريخي" للآخرين، عندما شفى الأبرص وعمل على قيامة اليعازر من الموت...

مع ذلك، فإن التجربة الدينيّة عند المسيحي تستند إلى تقليد المسيح، بوصفه نموذجاً يحتذى، وإلى الاهتداء بنهجه في الحياة، واستعادة موته وانبعاثه، بصورة

---

[38] الليثورجيا: من أصل يوناني وتعني العمل العام. المقصود بها، في المسيحية، مجموعة القواعد العامة الناظمة للعبادات ولأداء الشعائر. يعني الزمان الليثورجي زمان الطقوس والعبادات (المترجم).

طقسية، من خلال العبادات والشعائر. إنها تقوم على معاصرة المسيح وعلى مواكبة الأعمال التي أتاها في ذلك الزمان L'illud Tempus، الزمان الذي يبدأ مع الولادة في بيت لحم، وينتهي بالصعود إلى السماء.

نحن نعلم أن تقليد مثال يتجاوز حدود البشر، واستعادة مسلسل ينطوي على قدوة ونموذج، وإجراء قطيعة مع الزمان الدنيوي الخالي من القداسة، بواسطة فتحة توصل إلى الزمان الكبير إنّما تؤلّف علامات أساسيّة، لـ "سلوك الأسطوري" أي لسلوك إنسان الأزمنة الغابرة، الذي وجد في الأسطورة مصدر وجوده بالذات.

إن المرء يرى نفسه، دائماً، معاصراً للأسطورة، لمجرد أن يسمع تلاوة وقائعها، أو عند محاكاة أفعال قامت بها شخصيات أسطوريّة. وبهذا المعنى كان كير كجارد[39] يطلب إلى المسيحيين الحقيقيين أن يكونوا معاصرين للسيد المسيح. لكن حتّى لو لم يكن المرء " مسيحياً حقيقياً" بالمعنى الذي يقصده كير كجارد، فإنه يكون معاصراً للمسيح، ولا يمكن إلا أن يكون كذلك، لأن الزمان الخاص بالعبادات وبالتقوى الذي يحياه المؤمن أثناء أداء الشعائر والذي يمضيه أثناء إقامة الصلاة، ليس على الإطلاق، بالديمومة الدنيوية، إنّما هو زمان مقدّس إلى أبعد حدود القداسة، فيه تجسّد الإله وصار إنساناً. إنه "ذلك الزمان" الذي تتحدّث عنه الأناجيل.

إن المسيحي لا يشهد أثناء الخدمة الدينية، إحياء لذكرى آلام المسيح، تماماً مثلما يشهد المرء إحياء لذكرى أي حدث تاريخي يقام كل عام، في 14 تموز (يوليو) على سبيل المثال، أو في 11 تشرين الثاني (نوفمبر). إنه لا يُحيي ذكرى حَدَث، بل يعيد تفعيل سرّ ديني، ويمنحه الراهنيّة من جديد. بالنسبة للمسيحي، يسوع يموت، وينبعث أمامه، في هذا المكان وفي هذه اللحظة[40]. إن المسيحي بوساطة سر آلام المسيح، أو القيامة من الأموات، يُلغي الزمان الدنيوي ويلتحق في الزمان الأوّلي المقدّس.

لا جدوى من الإلحاح على الفروق الأساسية التي تفصل المسيحية عن العالم الوثني القديم: فهي على درجة كبيرة من الوضوح لا تسمح بنشوب خلاف بشأنها. لكن يبقى علينا الحديث عن ماهية السلوك الذي أشرنا إليه.

---

[39] كيركجارد Kierkegaard: فيلسوف ولاهوتي دانمركي وُلد عام 1813 وتوفي عام 1855 جعل من القلق التجربة الأساسيّة عند الإنسان (المترجم).

[40] في هذا المكان وفي هذه اللحظة ترجمة العبارة اللاتينية Hic et Nunc (المترجم)

إن الزمان بالنسبة للمسيحي، كما بالنسبة لإنسان المجتمعات القديمة، ليس متجانساً. إنه يحتوي على انقطاعات تتم بصورة دوريّة، وتقسمه إلى "ديمومة دنيوية" لا تقبل التكرار وإلى "زمان مقدس" يقبل الإعادة إلى ما لا نهاية.

نفهم من هذا الكلام، إنه يتكرر إلى ما لا نهاية، من دون أن يكفّ عن أن يكون ذاته. وعندما نؤكّد أن المسيحيّة، وعلى خلاف الديانات القديمة، تعلن وتنتظر نهاية الزمان، فهذا الكلام يصح على "الديمومة الدنيويّة" أعني على التاريخ. ولكنه لا ينسحب على الزمان الذي يمضيه المؤمن في العبادات وأداء الشعائر، والذي بدأ مع تجسدّ المسيح. إن ذلك الزمان الذي تتحدّث عنه العقيدة المسيحية[41] لن يضمحل ولن يتلاشى مع نهاية التاريخ.

هذه الاعتبارات التي ألمحنا إليها تبيّن بأيّ معنى تواصل المسيحية في العالم الحديث متابعة "سلوك أسطوري". وإذا ما أخذنا بالحسبان وظيفة الأسطورة وطبيعتها الحقيقية فلا يبدو أن المسيحية تجاوزت نمط العيش عند الإنسان القديم، وليس بوسعها أن تفعل ذلك، وتنأى عن السلوكيّات القديمة. يبقى علينا أن نعلم من الذي احتل مكانة الأسطورة عند تلك الجماعة، من زماننا، التي لم تحتفظ من المسيحية تجاوزت نمط العيش عند الإنسان القديم، وليس بوسعها أن تفعل ذلك، وتنأى عن السلوكيّات القديمة. يبقى علينا أن نعلم من الذي احتل مكانة الأسطورة عند تلك الجماعة، من زماننا، التي لم تحتفظ من المسيحيّة إلا برسالتها الميّتة.

يبدو من غير المحتمل أن يقوى مجتمع على التحرر من الأسطورة تحرراً تاماً لأن علامة أساسية للسلوك الأسطوري، من مثل اعتماد نموذج ومثال، وتكرارهما، تلازم في العمق كل شرط إنساني. إضافة إلى سمات هامة أخرى نلمحها في سعي الإنسان إلى إجراء قطيعة مع الديمومة الدنيوية، وإلى الالتحاق بالزمان الأوّلي القديم. هكذا ليس من العسير أن نتعرّف على الوظيفة التي كانت تطّلع بها الأسطورة في مجتمعات الأزمنة القديمة، من خلال ما يسميّه الناس في أيّامنا: التعليم، التربية وثقافة الإرشاد. هذا الكلام يصح، لا لأن الأساطير تمثل في ا لأن عينه، المعايير التي يتوجّب الحفاظ عليها، وجملة التقاليد المنحدرة من تراث الأجداد، ولا لأن عملية

---

(41) L'illud tempus christollogique يستخدم ميرسيا إيلياد أحياناً في العبارة الواحدة مفردات لاتينية وفرنسية L'illud tempus في اللاتينية تعني "ذلك الزمان" و Christologie في الفرنسية تعني "العلم الذي يبحث في العقيدة المسيحية" (المترجم).

نقل الأساطير . وتأخذ في الغالب، طابعاً سرياً وتنسيبياً[42] . توازي ما يقوم به التعليم الرسمي، إلى حدٍ ما، في مجتمع حديث، بل لأن تماثل الوظائف الخاصة بالأسطورة مع العمليّة التعليمية يتأكّد، على وجه الخصوص، إذا أخذنا بعين الاعتبار أصل النماذج المثاليّة للسلوك التي تعرضها التربية في أوروبا المعاصرة.

في العهد القديم، لا وجود لفجوة بين علم الأساطير والتاريخ. لقد كانت الشخصيات التاريخية تسعى السعي الحثيث من أجل تقليد نماذجها الأولى القديمة، البادية في الآلهة والأبطال الأسطوريين. وبدورها، كانت حياة وأفعال تلك الشخصيات تتحوّل إلى مقاييس تصلح لأن ينسج البشر على منوالها.

المؤرخ الروماني تيت ليف[43] قدّم مجموعة غنيّة من النماذج السلوكية ودعا الشبيبة الرومانية إلى محاكاتها. وفيما بعد، كتب بلوتارك[44] سيرة العظماء من الرجال، لتكون المثال والقدوة لأبناء الأزمنة الآتية. ومن الجدير ذكره أن الفضائل الأخلاقية، والمدنيّة الماثلة في تلك الشخصيات المرموقة واصلت تقديم النموذج الفائق والراقي، للتربية الأوروبيّة، لاسيّما بعد عصر النهضة. كذلك تابعت التربية الوطنيّة في أوروبا، حتى نهاية القرن التاسع عشر، العمل بهدي النماذج الأولى للسلوك العائدة إلى العهد القديم الكلاسيكي. وكان لتلك النماذج حضورها في ذلك الزمان القديم in illo Tempore. في تلك الحقبة الزمنيّة الحافلة بالامتيازات، التي كانت تُعتبر، بالنسبة لأوروبا الآخذة بأسباب المعرفة والعلم، قمّة الثقافة اليونانيّة . اللاتينيّة.

لم يكن لينشغل البال، فيما مضى، بالبحث عن تماثل بين وظيفة الميثولوجيا

---

[42] *كلمة* initiation *الفرنسية والإنكليزية، تعني تلقّي العناصر الأولى لعلم أو لفن. وتدل أيضاً على دخول الفرد في عضوية جمعية أو تنظيم بعد الاطلاع على المعتقدات والأسرار. وهذا المعنى يقصده ميرسيا إيلياد لذلك ترجمناها بـ "التنسيب". راجع كتاب: "التنسيب والولادات الصوفية" صفحة 10 لميرسيا إيلياد . ترجمة حسيب كاسوحة . منشورات وزارة الثقافة (المترجم).*

[43] *تيت ليف مؤرّخ روماني وُلد عام 59 ق.م. وتوفي عام 17 ب.م. كتب تاريخ روما من البدايات حتى عام 9 ب.م. كتاباته مشوّقة وتنبض بالحياة (المترجم).*

[44] *بلوتارك مؤرّخ يوناني وُلد عام 45م. وتوفي عام 125م. كان مربّياً للإمبراطور أدريان. له كتاب: "سيرة مشاهير الرجال عند اليونان والرومان" وكتاب في "الأخلاق". وكان كاهناً لمعبد أبولون في دلف (المترجم).*

وبين الدور الذي تقوم به التربية، لأن إحدى السمات المميّزة للأسطورة، التي ترتكز، وبكل تأكيد، على إيجاد نماذج مثالية لمجتمع بكاملة كانت قد أهملت. نحن نتعرف، في هذا البحث، على ميل، يمكن تسميته، بصورة عامة، بالميل الإنساني. أعني تحويل حياة إنسان إلى معيار ومقياس، وتحويل شخصية تاريخيّة إلى نموذج أوّل. وما نزال نلمح هذا الميل عند ممثلي العقلية الحديثة الأوسع شهرة.

لقد أصاب أندريه جيد[45] عندما أعلن أن غوته[46] كان واعياً، تماماً، لرسالته التي تقضي اعتماد نهج في الحياة يتيح له أن يكون المثال والقدوة، في كل ما يأتي من عمل، وكان يسعى جاهداً إلى إيجاد ذلك المثال. وهو بدوره، إن لم يكن في حياته الخاصة مقلداً لحياة الآلهة والأبطال الأسطوريين، كان، على الأقل، يحاكي سلوكهم على وجه العموم. كتب بول فاليري[47] عن غوته عام 1932 قال: "إنه يمثل بالنسبة لنا، نحن البشر، إحدى أسمى المحاولات، لنصير شبيهين بالآلهة".

غير أن تقليد النموذج القديم لا يتم، فقط بوساطة ثقافة تعليمية تنتشر عن طريق المدارس. لقد خضع ا لإنسان المعاصر إلى تأثير ميثولوجيا واسعة الانتشار، تعرض عليه محاكاة عدد من النماذج السلوكيّة، المتفقة مع تربية رسمية توقّفت عن أداء دورها منذ أمد طويل. إن الأبطال - أكانوا من عالم الخيال أم لم يكونوا - يمثلون تلك النماذج، ويلعبون دوراً بارزاً في إعداد المراهقين الأوروبيين. أنت تجدهم في شخصيّات روايات المغامرات، وفي أبطال الحروب، وفي مشاهير عالم السينما إلخ. ينتاب المرء شعور بأن هذه الميثولوجيا تزداد ثراء مع تقدّمه في العمر. ويكتشف، بصورة تدريجية، النماذج المثاليّة للسلوك التي يؤلّفها الرواج الشعبي، بمؤثراته المثيرة المتواصلة. لقد توقّف النقّاد، في الغالب، عند النسخة الحديثة، وعند الصورة الجديدة لدون جوان، ولأبطال الحروب، وعند الأفذاذ في عالم السياسة، وعند العاشق البائس

---

[45] *أندريه جيد: كاتب فرنسي شهير ولد عام 1869 وتوفي عام 1951. كتاباته تشيد بالحرية والإخلاص والالتزام بالمبادئ. حاز على جائزة نوبل عام 1947 (المترجم).*

[46] *غوته: كاتب ألماني شهير ولد عام 1749 وتوفي عام 1832: صاحب كتاب فاوست الذي يتميّز بفصاحة اللغة ورشاقة الأسلوب وعمق الأفكار (المترجم).*

[47] *بول فاليري: ولد عام 1871 وتوفي عام 1945. كاتب فرنسي ومن شعراء الرمزية صاحب قصيدة " المقبرة البحرية" كتب في اللغة والموسيقا والعلوم. (المترجم).*

وعند المريد من المذهب الكلبي[48]، ومن اتباع المذهب العَدَمي[49]، وعند الشاعر المتجهّم الكئيب، وعند شواهد أخرى عديدة.

لا شك أن كل تلك النماذج هي امتداد لميثولوجيا قديمة، ويدل التعامل معها في الزمن الراهن على سلوك ميثولوجي. ومن الملفت للانتباه أن محاكاة النماذج القديمة تكشف حالة من الاشمئزاز ومن النفور، عند الفرد، من تاريخه الخاص الهزيل، وتظهر ميلاً غامضاً إلى التعالي على ظرفه التاريخي، المحلّي، والإقليمي، من أجل أن يلتحق بـ "زمان كبير"، أيّاً كان ذلك الزمان، وليكن الزمان الأسطوري الذي ظهر فيه التجلّي الأول للوجود أو لما يفوق الوجود.

إن تحليلاً صحيحاً للميثولوجيا ذات الانتشار الواسع عند الإنسان الحديث يتطلب كتابة مجلّدات وأسفار، لأن الأساطير والصور الأسطورية ظهرت في كل مكان، عندما أخذت الشكل العلماني البعيد عن القداسة، وعندما تدنّت منزلتها العالية، وأصابها التمويه. وليس على المرء إلا أن يفتح عينيه حتى يتعرف عليها.

كنّا ألمحنا إلى البنية الميثولوجيّة للأفراح والمسرّات التي تشيع في بداية السنة، أو في الأعياد التي تعلن عن "بداية وعن نقطة انطلاق" عهد جديد، وما نزال نكتشف الحنين إلى التجديد. ثمة أمل يراود الإنسان بأن يتجدد العالم، وبإمكانية بدء تاريخ جديد في عالم ينبعث وينهض إلى الوجود، أي في عالم يخلق خلقاً جديداً.

بوسعنا أن نضاعف بسهولة من الأمثلة والشواهد، حول هذا الموضوع. غير أن أسطورة الفردوس المفقود، تبقى، في أيامنا، ماثلة للأذهان، من خلال صور الجزيرة الفردوسية، ومن خلال مشاهد جنة عدن. وهي بقاع ذات امتياز: فيها تزول القوانين، وفيها يتوقّف جريان الزمان.

في هذا السياق، يسترعي انتباهنا الأمر التالي:

إنه، على وجه الخصوص، بتحليل موقف الإنسان المعاصر حيال الزمان يكون بمقدورنا اكتشاف التمويه الذي طرأ على سلوكه الميثولوجي. ينبغي أن لا يغيب عن البال أن إحدى الوظائف الأساسية للأسطورة تقوم، بالتحديد، في تشكيل فتحة

---

(48) *المذهب الكلبي: Le Cynisme: الكلمة الفرنسية مقتبسة من اليونانية وتعني الكلب. المذهب الكلبي يهاجم بشدّة وعنف المبادئ الأخلاقية والأعراف الاجتماعية (المترجم).*

(49) *المذهب العَدَمي: le nihilisme يؤدي، في نهاية الأمر، إلى إنكار كل أساس للقيم الأخلاقية، وكل معنى للوجود ويدعو إلى تحرير الفرد من كل سلطة (المترجم).*

يلج منها المرء إلى الزمن الكبير، ويلتحق بالزمان الأوّلي، بصورة دوريّة. هذا الأمر يبدو في ميل الإنسان إلى التخلّي عن الزمان الراهن، وعمّا نسميّه بـ "الظرف التاريخي".

إن أبناء بولينيزيا، الذين يندفعون في مغامرة بحرية مدهشة، إنّما يسعون السعي الحثيث من أجل إنكار "الجدة" في تلك الرحلة، وما تتميّز به من طرافة، وما تتيح من حريّة التصرّف، ومن البداهة. بالنسبة لهؤلاء البحّارة، يتعلّق الأمر برحلة قام بها بطل أسطوري، في ذلك الزمان القديم، لكي "يدل البشر على الطريق" ولكي يضرب مثالاً، ويبتكر قدوة لمن يأتي بعده. وأن يحيا المرء المغامرة الشخصية، باعتبارها استعادة لملحمة أسطوريّة، إنّما يوازي العيش مع الماضي وإخفاء ما هو راهن.

هذا الضيق الذي ينتاب المرء حيال الزمان التاريخي، والمصحوب برغبة غامضة في المشاركة بزمان مجيد، أوّلي وكلّي، إنّما يدل، عند الإنسان في أيامنا، على محاولة يائسة، أحياناً، من أجل كسر تجانس الزمان، ومن أجل "الخروج" من الديمومة، والالتحاق بزمان يختلف بالكيف عن الزمان الذي يستنزف ذاته، فيما يُوجد للبشر "تاريخهم" الخاص.

إنه، في هذا المجال، على وجه الخصوص، يدرك المرء، على نحو أفضل، ما آلت إليه وظيفة الأساطير في العالم الحديث. وبوسعنا القول إن الإنسان الحديث، بوسائل متعدّدة، ولكنها متماثلة، يسعى بدوره، إلى الخروج من "تاريخه"، ويبذل الجهد لكي يحيا إيقاعاً زمنياً يختلف، كيفاً، عن الزمان المألوف. وهو، إن يفعل، يستعيد مرة أخرى من دون أن يفطن، السلوك الأسطوري.

نحن نفهم هذا الكلام، بشكل أجود، إذا ما نظرنا، عن كثب، إلى النهجين الرئيسين اللذين يؤديان إلى "الهروب والانفلات". وقد أوجدهما، البشر في هذه الأيام، من خلال العروض المسرحية والسينمائية، ومن خلال القراءة. لا نوّد الوقوف عند السوابق الأسطورية لمعظم العروض المسرحية والسينمائيّة. وحسبنا أيضاً أن نذكّر بالأصل الطقسي لفنون مصارعة الثيران، ولسَبْق الخيول. وللمباريات الرياضيّة. كلّها تتفق في نقطة واحدة: إنها تجري في "زمان مكثّف، مركّز"، يتميّز بشدة عالية، هي من رواسب ومن مخلّفات زمان سحري . ديني قديم، أو هي بديلة عنه. بوسعنا القول إن "الزمان المكثّف" يؤلّف أيضاً البعد النوعي للمسرح وللسينما.

وحتى إذا لم تؤخذ بعين الاعتبار الأصول الطقسية والبنية الميثولوجية للمأساة

في المسرح وفي الفيلم السينمائي، يبقى الأمر الهام التالي ونعبّر عنه بالقول: إن كلاً من هذين الشكلين من المشاهد المسرحيّة والسينمائية يلجأ إلى زمان آخر مختلف عن الديمومة الدنيوية البعيدة عن أجواء القداسة، ويستخدم، في الآن عينه، إيقاعاً زمنياً مكثّفاً ومنكسراً، يخلّف خارج نطاق المداخلات الفنيّة الجماليّة، رنيناً عميقاً في وجدان المشاهد.

وفيما يتعلّق، بالقراءة، المسألة مختلفة، وذات خصوصيّة. الأمر يتناول، من جهة أولى، بنية الأساطير وأصلها في عالم الأدب. ومن جهة أخرى، الوظيفة الأسطورية التي تؤديّها القراءة، عند الذين يلتمسون فيها غذاء العقول. لقد جرى، لمرات عديدة، الحديث عن الأسطورة، وقصص الغرائب والعجائب، وعن الملحمة في الأدب الحديث. ونحن نعفي أنفسنا من الوقوف عندها. نشير، في هذا السياق إلى أن الأهوال والمشقّات التي يتوجّب على البطل التغلّب عليها، تلقى نموذجها في مغامرات أتاها البطل الأسطوري في قديم الزمان. وقد تطرّق الباحثون إلى الموضوعات الأسطورية الكامنة في المياه الأوّلية، وفي الجزيرة الفردوسيّة، وفي السعي إلى الكرال المقدّس[50]، وفي التنسيب إلى صنف الأبطال أو إلى جماعة التصوّف. وأمكن بيان كيفيّة هيمنة تلك الموضوعات، بصورة مستمرة، على الأدب الأوروبي الحديث. ومنذ مدة غير بعيدة حققت السريالية انطلاقة مذهلة في تناول الموضوعات الأسطوريّة، والرموز الأوّلية.

وأمّا بخصوص الأدب الشعبي الفاعل في الجماهير فإن بنيته الأسطورية واضحة للعيان. ذلك أن كل رواية شعبيّة تعرض الصراع النموذجي بين الخير والشر، وبين البطل والمجرم: وهو التجسيد الحديث لإبليس. ونعثر أيضاً على موضوعات من الأدب الشعبي في روايات تتحدث عن الفتاة المضطهدة، وعن الحب الذي ينقذ العاشقين، وعن الراعية المجهولة التي تحمي المساكين إلخ. وحتى في الرواية البوليسيّة، كما أوضح بشكل جيد روجيه كيلوي (Roger Caillois) نلمح الموضوعات الأسطورية بوفرة.

هل لنا أن نذكّر إلى أي مدى يعاودُ الشعر الغنائي الأخذ بالأسطورة، ويواصل تناول ملامحها؟ نرى أن كل شعر هو جهد يبذله الشاعر من أجل إعادة خلق اللغة.

---

(50) الكرال Le graal وهو وعاء من الزمرّد يقال إن المسيح استعمله في العشاء السرّي (المترجم).

نقول بتعبير آخر، من أجل إزالة اللغة المألوفة ذات الاستعمال اليومي، ومن أجل إبداع لغة جديدة، شخصية وفردية، وهي، في نهاية الأمر، لغة سريةً. وبالإضافة إلى ذلك، إن الإبداع في الشعر شأن الإبداع في اللغة، يستلزم إلغاء الزمان، والتاريخ المركّز في اللغة، ويطمح إلى الالتحاق بوضع فردوسي أوّلي، حينما كان الإبداع يتم بصورة عفوية، وحينما لم يكن للماضي وجود، لأنه لم يكن للشعور بالزمان وجود، كذلك لم يكن وجود لذاكرة تتناول الديمومة الزمنية.

ويقال مثل هذا الكلام في أيامنا. بالنسبة لشاعر كبير من الفحول، لا وجود للماضي. إن الشاعر يكتشف العالم كما لو كان شاهداً على خلق الكون وكما لو كان معاصراً لليوم الأول للخلق. من وجهة نظر معيّنة، يمكننا القول إن الشاعر الكبير يعيد صياغة العالم، لأنه يجدّ ليراه كما لو أن الزمان والتاريخ لم يكن لهما وجود. هذا القول يذكرّ، بصورة مدهشة، بسلوك "البدائي" وبسلوك إنسان المجتمعات التقليدية القديمة.

لكن الوظيفة الميثولوجية للقراءة هي التي تهمنا، بشكل خاص، لأننا، فيها، نرى أنفسنا أمام ظاهرة نوعيّة تخص العالم الحديث وتجهلها سائر الحضارات الماضية. القراءة تحل محل، لا الأدب الشفهي النابض بالحياة وحسب، وما نزال نلمحه في التجمّعات الريفيّة الأوروبيّة، وإنما، أيضاً، تشغل مكانة رواية الأساطير في مجتمعات الأزمنة الغابرة. القراءة، وربّما أيضاً أكثر من مشاهدة المسرح، تؤدي إلى انقطاع في الديمومة، وتفضي، في الآن عينه، إلى "خروج من الزمان". وسواء عمد المرء إلى "قتل" الوقت، بقراءة رواية بوليسية، أو ولج إلى عالم له زمان غريب، عالم تمثله أيّة روايّة يطالعها، فإن القراءة، في هذه الحالات، تعمل على إسقاط الإنسان الحديث، خارج ديمومته وتجعله يندمج في إيقاعات أخرى، ويحيا تواريخ أخرى. إلى ذلك، تؤلّف القراءة "طريقة سهلة"، بمعنى أنها تجعل من الممكن، بتكاليف محدودة، تعديل التجربة الزمنيّة. إنها، بالنسبة للإنسان الحديث، التسلية المتميّزة إلى أبعد الحدود، تتيح له أن يتوهم السيطرة على زمان يؤمن له انتزاع نفسه من صيرورة محتومة تفضي إلى الموت.

هذا الدفاع ضد الزمان الذي يوحي به كل سلوك ميثولوجي . وهو، في الواقع، ملازم في العمق للشرط البشري . إنّما نعثر عليه مموّهاً، عند الإنسان الحديث، خصوصاً، من خلال ما يمارس من لهو ومن تسلية. في هذا المجال بالذات، نقيس الفارق الأساسي بين الثقافات الحديثة وبين سائر الحضارات السالفة. إن أيّ فعل

مسؤول يتم في المجتمعات التقليدية السلفية كان يستعيد نموذجاً أسطورياً يتجاوز حدود البشر، وكان، بالتالي، يجري في زمان مقدّس. إن الأعمال، والمهن التي يزاولها الإنسان، والمشاركة في الحروب ومعاناة العشق والغرام كلها كانت تنطوي على قداسة. أن يحيا المرء من جديد ما عاشه الأبطال والآلهة في ذلك الزمان القديم إنّما يدل على إضفاء قداسة إلى الوجود الإنساني، تنضاف إلى قداسة الكون والحياة وتتكامل معها. كان بإمكان هذا الوجود الذي اكتسب القداسة، وانفتح على "الزمان الكبير" أن يغدو مضنياً وشاقاً إلى أبعد الحدود. لكنه كان غني الدلالة لذلك أقبل عليه الإنسان بطيبة خاطر. وحسب هذا الاعتبار، لم يكن الإنسان مسحوقاً بالزمان.

إن السقوط الحقيقي في الزمان يبدأ مع انتزاع القداسة عن العمل. لقد حصل في المجتمعات الحديثة "دون سواها" شعور عند الإنسان بأنه سجين المهنة التي يزاولها. ولم يعد بإمكانه الإفلات من الزمان. كذلك لم يعد بمقدوره أن "يقتل" وقته أثناء ساعات العمل. أي حينما ينعم بهويّته الحقيقيّة. لذلك يسعى ما وسعه السعي إلى "الخروج من الزمان" في أوقات فراغه. من هنا، أيضاً، أتى العدد المذهل من التسليات التي ابتكرتها الحضارات الحديثة. بتعبير آخر، تمضي الأمور، أساساً، بصورة معكوسة عمّا كانت في المجتمعات التقليديّة القديمة، حيث لم يكن للتسليات أي وجود، على وجه التقريب، لأن "الخروج من الزمان" كان يحصل من خلال كل عمل مسؤول. ولهذا السبب يتكشّف السلوك الميثولوجي، عند الغالبية العظمى من الأفراد الذين لا يشاركون بتجربة دينيّة حقيقيّة، من خلال التسليات واللهو، إضافة إلى مجالات الفعالية اللاشعورية للنفس من مثل: الأحلام والرؤى، والتخيّلات، والحنين إلى الماضي. إن هذا الكلام يعني أن "السقوط في الزمان" يترافق مع انتزاع القداسة عن العمل، . وما يستتبع من إدخال الآلية إلى الوجود. وإنه يفضي، أيضاً، إلى فقدان للحرية يكاد يكون مستتراً. ويبقى الهروب من ذلك السقوط، الوحيد والممكن على الصعيد الجمعي، ماثلاً في الجنوح إلى التسلية.

نرى أن هذه الملاحظات كافية لبحثنا. لا يمكننا القول إن العالم الحديث ألغى تماماً السلوك الأسطوري، إنّما عكّس، فقط، مجال عمله، إذ لم تعد الأسطورة مهيمنة على القطاعات الرئيسة من الحياة. لقد جرى كبتها، في المناطق العائمة من النفس، في الفعاليات الاجتماعية الثانوية، أو حتى في الفعاليات المسؤولة.

صحيح أن السلوك الأسطوري يواصل فعله مستتراً ومموهاً، من خلال الدور الذي تؤديه التربية. لكن التربية تهم، بالحصر تقريباً، سن الطفولة والفتوة. بالإضافة

إلى ذلك، فإن وظيفة تقديم نماذج للسلوك يضطلع بها التعليم المدرسي هي في مرحلة الزوال، لأن التربية الحديثة آخذة بتشجيع التلقائيّة والمبادهة. وكما مرّ معنا، تقدّم الأسطورة، خارج الحياة الدينيّة الحقيقية، الدعم والمَدَد للتسليات واللهو، على وجه الخصوص. وتظهر، أحياناً، على المستوى الجمعي، بقوة هائلة، تحت شكل الأسطورة السياسية[51].

وحسب المنظور ذاته نضيف أن فهم الأسطورة، سيُعدّ في يوم من الأيام، من بين أهم الاكتشافات في القرن العشرين.

لم يعد الإنسان من بلاد الغرب سيّد العالم. يوجد أمامه، الآن، محاورون، لا مجرّد سكان ينتمون إلى البلاد النائية. ومن المناسب أن يعرف كيف يدير الحوار معهم. ولا بدّ له من الاعتراف بعدم وجود انقطاع بين العالم "البدائي" أو "المتخلّف" وبين سكان بلاد الغرب. لم يعد المرء يكتفي مثلما كان في مطلع القرن العشرين، باكتشاف الفن، والإعجاب به عند الزنوج، أو عند أبناء الجُزُر القابعين في المحيط. من الواجب إعادة اكتشاف الينابيع الروحيّة لتلك الفنون، في نفوسنا. وينبغي أن نكون على علم بما يبقى، في أيامنا، من "أسطوري" في حياة الإنسان الحديث، وبما يبقى، بالفعل، حاملاً لأوصاف الأسطورة، لأن السلوك المشبع بالمناخ الأسطوري، باعتباره معبّراً عن القلق حيال الزمان، يلازم، بدوره، في العمق، الوضع البشري.

□□

(51) *الأسطورة السياسية: يشير ميرسيا إلياد إلى "الاشتراكية الوطنية" التي أنشأها هتلر، وتقضي العودة، في أنماط السلوك، إلى الجرمان القدماء (المترجم).*

حلمُ رجل مضحك

قصة خيالية

- فيودور دوستويفسكي-

■ ترجمة: د.ثائر زين الدين■

- عن الروسية -

1

أنا رجلٌ مضحك، وهم ينعتونني الآن بالمجنون، وقد كان من شأن هذا النعت أن يكون رفعاً من قدري لو أنهم تراجعوا عن اعتباري مضحكاً، كما فعلوا في السابق. لكنني بعد اليوم لن أغضب عليهم، فجميعُهم لطفاء بالنسبة لي حتى وهم يهزؤون بي، بل لعلهم يصبحون أكثر لطفاً حين يفعلونَ ذلك، ولو لم أكن شديد الحزنِ وأنا أنظر إليهم لضحكت معهم. ليسَ على نفسي بالطبع . ولكن لكي أسرّي عنهم، شديد الحزن لأني أراهم يجهلونَ الحقيقةَ؛ بينما أعرفُها أنا، ما أصعبَ الأمرَ على من يعرف الحقيقةَ وحده، إنهم لن يفهموا ذلك.

لا، لن يفهموا.

فيما مضى تألمتُ كثيراً حين بدوتُ مُضحكاً، لماذا أقولُ بدَوت، لقد كنت مُضحكاً، دائماً كنتُ مضحكاً، وأعلمُ ذلك، رُبّما منذُ ولادتي كنتُ كذلك، ولعلّي عرفت هذا في السابعة من عُمري، بعد ذلك درستُ في الثانويّة، ثُمّ في الجامعة وكنت كُلّما تعلّمت أكثر، أيقنتُ أنني مُضحك، حتى لكأن دراستي

الجامعيّة كُلها ما وُجدت إلا لتبرهنَ لي وتقنعني . على قدرِ تعمّقي في العلومِ . بأنني مُضحك، سواءٌ في العلم أو الحياة، وعاماً بعد عام كنت أزدادُ يقيناً بأن لي شكلاً مضحكاً في شتّى المجالات، لقد ضحكَ عليّ الجميع وفي كل مكان، وما عرفَ هؤلاء أبداً أنّه إن كان ثمّةَ من يدرك أكثر من الجميع على الأرض كم أنا مضحك فهذا الشخص هو أنا بالذات، وقد أغضبني كثيراً أن أحداً منهم لا يعرف ذلك، ولعلّي كنتُ مُذنباً في هذا الشأن: فقد كنت دائماً عزيز النفس، ممّا منعني دائماً أن أعترفَ لأحدهم بذلك، وقد نمت عِزّةَ نفسي هذهِ مع السنوات، ولو حدثَ في يوم من الأيام أن اضطررتُ للاعترافِ بأنني مضحك أمام شخصٍ ما لهشّمت جمجمتي بطلقةِ مُسدّس في مساء اليوم ذاته، كم تعذّبتُ في مُراهقتي من أنني قد لا أستطيع التحمّل وأعترف أمام رفاقي بأنني مضحك، ولكن ومنذ أصبحتُ شاباً . ورغم ازدياد معرفتي عاماً بعد عام بنوعيّتي الغريبة . بدأت أصبحُ لسبب ما أكثر هدوءاً واطمئناناً.

وما كل ذلك إلا لجهلي التام بحقيقة حالتي هذه، رُبّما يعودُ الأمرُ إلى تلك التعاسة الغامرة التي سيطرت علي إثر حالةٍ أقوى منّي؛ حالةٌ اقتنعْتُ فيها بشكلٍ راسخ وثابت أن لا شيء في هذهِ الحياة "يستحقُ الاهتمام"، كان الأمرُ فيما مضى مُجرّد شك، لكنني اقتنعت بعد ذلك قناعة كاملة، وأيقنتُ فجأةً بذلك يقيناً لا مَحيد عنه. بغتةً شعرتُ أنني لستُ معنياً سواءَ وجدَ هذا العالَمُ أم لم يوجد. وبدأتُ أشعرُ وأحسُ بكل جوارحي (أن لا شيء قد وجِدَ أثناء وجودي أنا)، في البداية كان قد تَراءى لي أن أشياءَ جمّةَ قد وجدت من قبلُ، ثُمّ أدركتُ أن لا شيءَ من قبلُ قد وجد أيضاً، ولكن لسبب ما تراءى لي ذلكَ الوجود، وشيئاً فشيئاً أيقنتُ أن لا شيءَ أبداً سيكون.

وعند ذلك أصبحتُ فجأةً لا أغضبُ من الناس، بل ما عدتُ ألاحظُ وجودَهم.

وقد تجلّى هذا في بعض التفاصيل الصغيرة جداً: مثلاً أنني كنت أسيرُ في الطريق فأصطدمُ بالناس، والأمرُ ليسَ بسبب استغراقي في التفكير: فبماذا سأفكر، يومها كنتُ قد توّقفت عن التفكير في أي شيء: لقد استوت الأمور

كلها في عينيّ، وما عدتُ أهتمّ لأمرٍ ولا فكّرت في حلِ سؤال واحد؟ ثُمّ هل كان ثمّة أسئلة شغلتني؟ (لم أكن معنياً بشيء) ولهذا تناثرت الأسئلة مبتعدة.

وهكذا بعد كل ما سبق عرفتُ الحقيقة، عَرفتُها في تشرين الثاني الماضي، وبالتحديد في الثالثِ منه، ومنذ ذلك الحين لم أنسَ لحظةً من تلك اللحظات، كان ذلكَ في ليلةٍ حالكة، ليلةٍ ما عرفتُ أكثر منها ظُلْمَةً، كنتُ عائداً في الحادية عشرة إلى منزلي وأذكرُ تحديداً أنني فكرّتُ أن من المستحيل وجود ظلامٍ دامسٍ كهذا، حتى من وجهةِ النظر الفيزيائيّة، كان المطَرُ قد تساقط طوال النهار، وكان من أكثر الأمطار برودةً وكآبةً، بل تهديداً، وعدائيةً للناس؛ أذكرُ ذلك، ثُمّ ها هو ذا يتوقف فجأةً قرابة الحادية عشرة ليلاً، وتَرتفعُ من الأرضِ رطوبةٌ أشدُ برودةً مما كان المطرُ قد صنعه، ويتعالى بخارٌ ما؛ من كل بلاطة في الشارع، ومن كلِ زقاقٍ يفضي إليه وتراهُ حين تُرسِلُ نظرك إلى البعيد، عندها تهيأ لي أن انطفاء مصابيح الغاز كلها سيبعثُ الفرح، لأنها على هذهِ الصورة تضيءُ وتظهر كل هذا الحزن، لم أكن قد تناولتُ طعام الغداء ذلكَ اليوم، ومنذ بداية المساء جلستُ عند مهندسٍ وبصحبتِهِ رفيقه.

وبقيتُ طوال السهرة صامتاً، مما بعث في نفوسهم الملَلَ مني، تحدّثوا في أمور مثيرة ثمّ استولت عليهم الحماسة، لكنّهم كانوا في حقيقة الأمر يتصنّعون لم يكن يهمّهم ما يتجادلون حوله، وقد انتبهتُ إلى ذلك، فقلتُ لهم فجأةً: "أيّها السادة، إنكم في حقيقة الأمر لا تكترثون".

لم يغضبوا مني، لكنّهم جميعاً ضحكوا ساخرين، رُبّما لأنني قلتُ ما قلته دون أيِ لوم، ولأنني ببساطة لم أكن معنيّاً بشيء، رأوا ذلك فغلبَ عليهم المرح.

حين فكّرتَ في مصابيح الغاز وأنا في الطريق رفعتُ عينيَ إلى السماء؛ كانت شديدة الحُلكة، وبصعوبة يمكن تميزُ مِزقَ الغيوم، وبينهما بقعٌ سوداء عميقة، في إحدى تلك البقع استطعتُ أن أرى نجماً صغيراً فرحتُ أحدّقُ به متأمّلاً؛ لقد أيقظَ النجمُ فيّ فكرةً: في تلك الليلة قرّرتُ الانتحار، قبل شهرين منها كنتُ قد صمّمتُ على قتل نفسي، ورغم فقري الشديد اشتريتُ مسدّساً رائعاً، وحشوتُهُ في ذلك اليوم نفسه، ثُمّ مَرّ شهرانِ والمسدّسُ مرميٌ في الدُرج،

وقد بلغتُ من شدّة عدم اكتراثي أن تمنيتُ في النهاية أن أقبضَ على دقيقة واحدة أحسُ فيها أن شيئاً ما يستحقُ الاهتمام، لماذا؟ لا أدري، وهكذا وخلال ذينك الشهرين كنتُ أعودُ إلى البيت كل يوم وأفكر بالانتحار، وأنتظر اللحظة المناسبة.

والآن يمنحني هذهِ النجم فكرةً؛ أن أنفذ ما عقدتُ عليه العزم في هذهِ الليلة "بالذات". أما لماذا قدّم لي النجم هذهِ الفكرة. فلا أعلم!

وفي اللحظةِ نفسها التي كنت أنظرُ فيها إلى السماء، أمسكت طفلةٌ كُمّي، كان الطريقُ قد أقفر، وما من أحدٍ فيهِ تقريباً، بعيداً عني غفا حوذيٌّ على مقعده، الطفلةُ كانت في الثامنة، تغطي رأسها بمنديل، وتَشتَتِرُ بثوبها فقط، وهي مبللة تماماً، وقد لفت انتباهي حذاؤها المثقوبُ المبلل ولا زلتُ أذكُرُ منظرهُ حتى الآن، ولقد تسمّرت عيناي على منظر قدميها في الحذاء، راحت البنتُ تشدّني من كُمّي وتستنجدُ بي، لم تكن تبكي، ولكنَّها لشدّة عصبيتها غرغرت ببعض الكلمات التي لم تستطع نطقها جيداً، بسبب البرد وارتجافها بقوّة، بدت مذعورةً لأمرٍ ما، ثم صرخت يائسةً: "أمّي، أمّي الحبيبة" التفتُ نحوها ولم أقل شيئاً بل تابعتُ مسيري، ركضتْ خلفي، وهزّتني، وتعالى صوتها كما يمكن أن تسمع من الأطفال المرعوبين اليائسين؛ أعرفُ أنا مثل هذا الصوت، ورغم أنها لم تقل ذلك فقد توقعت أن أمها تحتضرُ في مكان ما، أو أن شيئاً خطيراً حصَلَ لهما فانطلقت تستنجدُ بشخصٍ ما، تجدُ أحداً ما يساعدها، لكنني لم أذهب معها، بل راودتني فكرةُ نَهْرِها، قلتُ لها في البداية أن تبحث عن شرطي، ولكنّها أسرعت تضمّ يديها الصغيرتين وتتضرّعُ مبتهلةً وتركضُ إلى جواري رافضةً تركي، عندها قرعتُ الأرضَ بقدمي ونهرتُها، فما زادت عن أن تصرخ بي: "سيّدي!.. أيّها السيّد"، وغادرتني فجأةً قاطعةً الطريق مسرعةً كالسهم، باتجاهِ شخصٍ آخر على الرصيف المقابل.

صعدتُ إلى الطابق الخامس حيث أقيمُ؛ في شقةٍ مفروشة عند صاحب المسكن، غرفتي صغيرةٌ فقيرة، لا نافذةَ فيها إلا نصف كوّة صغيرة، عندي ديوان، طاولة تحملُ الكتب، كُرسيّان مقعد يتيم مُهلهل، لكن من طراز فولتير،

جلستُ، أشعلتُ شمعة ورحتُ أفكّر.

في الغرفة المجاورة كانَ الصخبُ مستمراً، لقد بدأ منذُ ثلاثةِ أيام، هناك يعيشُ كابتن متقاعد، وقد زارَهُ هذه المَرّة ستّة أشخاص أوغاد، شربوا الفودكا، ولَعِبوا لُعبةَ "الفرعون" بأوراقِ لعبٍ قديمة، في الليلةِ الماضية نشب بينهم عراك، وأنا أعلم أن اثنين منهما ظَلّا لفترةٍ طويلة يجرُّ كل منهما الآخر من شَعْره. وقد أرادت صاحبةُ المنزل أن تشكوهم لكنّها كانت تخشى الكابتن كثيراً، لم يكن في الشقة . بالإضافة لنا . إلا سيّدة نحيفة قصيرة، هي أرملة أحد الضبّاط، وقد جاءت إلى هذا المسكن مع أبنائها الصغار الثلاثة، الذين سرعان ما مَرِضوا، لقد كانوا يخشون الكابتن ويخافونه، مما يجعلهم يرتجفون ويرسمون إشارة الصليب طوال الليل، حتى أن الطفل الأصغر كان يُعاني من نوبةٍ عصبيّة جَرّاء الرعب.

كنتُ أعلمُ أن هذا الكابتن يستوقفُ العابرين في شارع نيفسكي طلباً للصَدَقة.

وما كانَ أحد يَدعوه للخدمة أو العمل، ولكن الغريب (وهذا ما دعاني لأتحدّث عنه) أن هذا الكابتن وقد مَرّ على سُكناهُ مَعنا شهر كامل لم يُثِر فيّ نفسي أي شعور بالنفور منه، لقد تجنّبتُ أي تعارفٍ بيننا منذُ البداية، مع أن مثل هذا الأمر لو حَدث لشعرَ الرجلُ بالمللِ والضجرِ منّي منذ اللقاء الأوّل. لم أهتمّ لأمرهم مهما صَرخوا خلفَ جدارهم ومهما كان عددهم، كان الأمرُ بالنسبة لي سيّان.

كنت أجلسُ طوال الليل وفي الحقيقة لم أكن أنصت إليهم أو أسمعهم . بل لقد نسيتُ وجودَهم. لقد اعتدتُ أن أجلس على المقعد إلى الطاولة طوال الليل دون أن أفعل شيئاً، أما فيما يتعلّق بالقراءة فقد كنت لا أقرأ إلا نهاراً، أجلسُ فحسب ولا أفكّر، بينما تَمُرُّ بخاطري بعض الأفكار، التي سرعان ما أحرّرها لتذهب وفق إرادتها.

احترقَتْ الشمعة كُلّها تلك الليلة، وأنا أجلسُ صامتاً إلى الطاولة، أخرجتُ المُسدّس وضعتُهُ على الطاولة أمامي، وتذكرتُ حين فعلتُ ذلك أنني سألتُ

نفسي:

"هكذا إذاً؟"، ثُمّ أجبتُ حاسماً: "نعم" أي سأنتحر، وكنت أعْلَمُ أنني على الأرجح سأنتحر في تلك الليلة، لكن إلى متى سأجلسُ على مقعدي قرب الطاولةِ قبل أن أفعل ذلك، لم أكن أعلم. ولا شك عندي أنني كنتُ انتحرت لو لم ألقَ تلك الطفلة في الليلة نفسها في الشارع.

2

رغم أن الأشياء من حولي ما كانت تعنيني، إلا أنني كنتُ أحسُّ . على سبيل المثال . بالألم.

فلو ضربني شخصٌ ما لشعرتُ بالألم. والأمرُ مُماثِلٌ فيما يتعلّقُ بالمسائلِ الأخلاقيّة أو الوجدانيّة: فحين يحدُثُ شيءٌ محزنٌ جداً، أشعُرُ بحزنٍ عميق كما كان شأني عندما كنتُ أكترثُ بالدنيا من حولي. لقد شعرتُ بالشفقةِ منذُ قليل: كان بإمكاني أن أساعِدَ تلك الطفلة دون تردد، فلماذا لم أفعل؟ لعلّها تلك الفكرة التي انبجست عندما كانت البنت تشدّني من كُمّي وتدعوني لنجدتها، متمثّلة بسؤالٍ برزَ فجأةً نصب عيني وما استطعتُ حلّه؛ لقد كان سؤالاً نافِلاً لكنّه أغضبني، أغضبني بسبب نتيجتِهِ التي تقول: ما دمتُ سأنهي حياتي الليلة، فالأولى أن أصبحَ أقلَ اهتماماً بالدنيا في هذهِ اللحظات أكثر مما كنتُ في أي وقتٍ مضى، فلماذا شعرتُ فجأةً وبعدما سبق بأنني أشفِقُ على الطفلة وأكترثُ لحالها؟ أتذكر أنني حزنت لأجلها وأشفقتُ عليها كثيراً، ممّا لا ينسجِمُ مَع وضعي وما أنا مقدمٌ عليه. حقيقةٌ... لا أتمكنُ من رسم المشاعِر التي سيطرت عليّ لحظتها، لكنّها مشاعرُ لم تغادرني أبداً، وحين جلستُ إلى طاولتي في الغرفة، كانَ الغضبُ في نفسي يضطرمُ كما لم يحدث لي منذُ سنواتٍ طويلة، وبدأتِ المحاكماتُ العقليّة تترى الواحدة تلو الأخرى، وكنت أقلّبُ الأمور: إنني ما دمتُ إنساناً، ولستُ صفراً، ولم أصبح صِفراً بعدُ، فهذا يعني أنني أحيا،

وبالتالي يُمكنني أن أتألَّمِ، وأغضبَ وأشعر بالخزيِ مما أقترِفُهُ، طيّب! فإن انتحرتُ؛ ما الذي يعنيني بَعد سَاعتَين مثلاً من شأن الفتاة، ومن الخزيِ، ومن كلِ ما هو فوقَ سطح الأرض؟ عندها سأتحوّلُ إلى صِفر، إلى عَدَمٍ مُطلق.

وهل من المعقول أن مسألةَ إدراكي أنني بعد قليل لن أبقى موجوداً (على الإطلاق)، وبالتالي فالعالم كُلّهُ لن يكونَ موجوداً، هل من المعقولِ إذاً أن هذا الإدرك لم يكن يؤثِّر ولو قليلاً جداً على شعوري بالشفقة إزاء الطفلة، وشعوري بالعارِ من قِلّةَ الضمير التي ارتكبتُها؟!

لقد قمتُ بإهانةِ الطفلة البائسة حين قرعتُ الأرضَ بقدمي، وصرختُ بها، ومَا هذهِ الحقارة التي قمتُ بها والخالية من مشاعرِ التعاطف الإنساني "بهدفِ البرهان على أنني لم أعد أشعُرُ بالشفقة فحسب، بل لأثبِتَ أيضاً أنني أستطيعُ أن أرتكبَ أي حقارة لأنني وبعد ساعتَين سأغادرُ هذا العالم"، هل تُصدّقون أن صُراخي كان لهذا السبب؟ أنا الآن واثقٌ تقريباً من ذلك، لقد تصوّرتُ بوضوحٍ تام أن الحياةَ والعالم الآن إنما يتعلّقانِ بي، ويمكنني حتى أن أقول: لكأنَ العالمَ قد وجدَ لأجلي وحدي، فيكفي أن أطلقَ النارَ عليَّ حتى يختفي العالم ولا يعودُ موجوداً، على الأقل بالنسبةِ لي؛ ولا أقول الآن أن لا شيء سيبقى في حقيقة الأمر للجميع من بعدي أنا، وما أن ينطفئ وعيي حتى يتلاشى العالمُ كلّهُ في اللحظةِ نفسها كما يتلاشى شبح، لأن كل هذا ينتمي إلى وعيي أنا وحدي، رُبّما لأن هذا العالم كُلّه، والناسُ كُلّهم ليسوا سوى (أنا) وحدي، أذكُرُ أنني استعرضّت وقلّبتُ كل هذهِ الأسئلة الجديدة جَالساً إلى طاولتي؛ فأذهب فيها مذاهب شتّى واختَلِقُ غيرها.

فقد تصوّرتُ . على سبيل المثال . أمراً غريباً جداً؛ كما لو أنني كنتُ قد عشتُ في الماضي على سطح القمر أو المرّيخ، وارتكبتُ هناكَ عملاً شديد البشاعةِ والوضاعة، مما لا يمكن تصوّره، فصرتُ مخزيّاً مكللاً بالعار، بطريقةٍ لا يمكن تخيّل مثلها إلاّ في الكوابيس، ثُمّ وجدتُ نفسي فجأةً على سطح الأرض مع كلّ تلك المشاعرِ والصور عمّا ارتكبتُهُ على سطح ذلك الكوكب، لكنني لن أعودَ إلى هناك لأيِ سبب كان؛ فأنا أنظر إلى القمر من الأرض .

هل سأشعُرُ عندها بعدم الاكتراثِ لكل ما حدث هناك؟ هل سأحسُّ بالعار مما فعلتُهُ هناك؟ أسئلة نافلة لا جدوى منها، فالمسدّسُ يضطجعُ أمامي على الطاولة، ولا بُدّ أنني سأنتحرُ؛ لكن تلك الأسئلة تثيرُ في أعماقي النار وتمنعني من الموتِ قبل أن أحلّها، وبكلمة واحدة: لقد أنقذتني تلك الطفلة فالأسئلةُ تلك أبعدت المسدّس، وكان الوضعُ في غرفة الكابتن يجنحُ إلى الهدوء والسكون. لقد توقفوا عن اللعب، واستعدّوا للنوم، وما عادت تصلني إلا بضعُ دمدماتٍ متقطّعة، أو شتائم متفرّقة، ثُمّ أخذني النوم فجأة على غير عادتي معه من قبل، نمتُ دون أن أحسّ بذلك، الأحلام؛ كما هو معروف أشياءُ غريبة(1) بعضُها يعرضُ لك رهيباً حاداً وجلياً بكل تفاصيله، كقطعةٍ نقديّةٍ تخرجُ من بين يدي الصائغ وفي بعضها الآخر تسبَحُ عبرَ الزمانِ والمكان ولا تلتقطُ شيئاً من الجلي تماماً أن ما يحرّك الأحلام فينا هو الرغبة وليس العقل، هو القلب وليس الرأس، ورغم هذا فإن عقلي في أحيان كثيرة يلعب دوراً كبيراً في أحلامي، ويطرحُ أشياء عجيبة صعبة التفسير!. من ذلك أن لي أخاً توفي منذ خمس سنوات، وهو يظهر في أحلامي أحياناً: فيشاركُ في أعمالي، ونشعرُ بمتعة كبيرة، وخلال كل ذلك لا يغيب عن بالي أن أخي هذا ميتٌ ومدفون.

فكيف لا أشعرُ بالدهشة أنه رغم موته يجلسُ إلى جواري ويشاركني أموري؟

لماذا يسمَحُ عقلي لهذا الأمر أن يحدث ويمّر؟ وعلى كل حال يكفي هذا.

وسأنتقلُ إلى حُلمي الذي رأيتُهُ، نعم الحلم الذي شاهدتُهُ في تلك الليلة، حُلمي ليلة الثالث من تشرين الثاني.

إنهم يسخرونَ مني ويرونَ أنه مجرّد حُلم، ولكن سواءَ كان ما رأيتُهُ حُلماً أم لا فالأهمُ أنه أظهر لي "الحقيقة"، وما دمتُ قد عاينتُ الحقيقةَ الأزليّة وعرفتُها وعرفتُ أن لا حقيقةَ سواها فما أهميّة أن أكون قد فعلتُ ذلك في الحلم أم اليقظة وليكن حُلماً، إن تلك الحياة التي تعلونَ من شأنها كنتُ سأنهيها بطلقة مُسدّس، لكن حُلمي، حُلمي أنا . فقد حمَلَ إليّ حياةً جديدة، عظيمة، متجدّدة، وقويّة!

3

لقد قلتُ إنني نمتُ وما أحسستُ كيف حدث ذلك، لكأنني كنت لا أزال أقلّبُ تلك الأمور.

ورأيتُ نفسي أمسك المسدّس وأنا في وضعيتي نفسها وأسددُهُ إلى قلبي مُباشرةً. إلى قلبي وليسَ إلى رأسي، وكنتُ من قبل قد خططتُ أن أسدِدَ إلى صدغي الأيسر، وضعتُ المسدسَ إذاً في صدري وانتظرتُ ثانية أو اثنتين، فإذا بالشمعة والطاولة والجدار أمامي تهتزُّ وتترنّح، فأسرعتُ أطلقُ النار.

في الحُلمِ تسقطُ أحياناً من مكانٍ شاهقٍ، أو تُطعن أو تُضرب، لكنك لا تحسُّ على الأغلب بالألم، إلا أن تكون قد آذيتَ نفسكَ بالسرير، وتستيقظُ تحت الشعور بالألم، وهذا ما حَدَثَ في حُلمي: فأنا لم أشعر بالألم جرّاء إطلاق النار ولكن خُيّل لي أنني تلقيتُ صدمةً هزّتني كُلّي ثم شعرتُ بالسكينة، وأحاطتني ظلمةٌ شديدة، لكأنني أصبحتُ أعمى وأخرس، ثمّ ها أنذا أضطجعُ فوق شيء ما صلب ممّدداً ومطوياً، لا أرى شيئاً ولا أستطيع أن أتحرّك، البشر من حولي يصرخون ويعيرون، والكابتن يزمجر، وصاحبة البيت تعول. ثُمّ يعمّ الهدوءُ من جديد، وها هم يحملونني في تابوتٍ مُغلق، وأحسُّ التابوت يتأرجح، فأفكر في الأمر، وتصعقُني لأوّل مرّةٍ فكرة مفادها أنني ميّت ميت تماماً، أعلمُ ذلك ولا أشكُّ فيه، لا أتحرّك، لا أرى شيئاً، لكنني أحسُّ وأفكّر. وسرعان ما ألفتُ هذا الوضعَ وفقاً لمنطق الحلم نفسه، وقبلتُ الأمر دون اعتراض.

وها هم يدفنونني في الأرض، ثُمّ يغادرون، أظَلُ وحيداً، وحيداً تماماً، لا أستطيع الحركة.

كنتُ فيما مضى حين أتخيّلُ كيف سأدفَن في القبر، أجدُني دائماً أربطُ بين القبر ومشاعر الوحدةِ والإحساس بالبرد، ولهذا فأنا أشعرُ الآن بالبرد الشديد، ولا سيّما في نهاياتِ أصابعِ قدميَّ، وسوى ذلك لا أشعرُ بشيء.

كنتُ ممدّداً ومن الغريب أنني لم أكن أنتظرُ شيئاً، وكنتُ على يقين لا اعتراضَ فيه أن على الميّت ألا ينتظر شيئاً. لا أعلم كم مَرّ من الوقت. ساعة أم عدّة أيام، أم أيام كثيرة.

ثُمّ إذا بقطرةِ ماءٍ كبيرة تسقطُ فجأةً من غطاء التابوت في عيني اليُسرى المغمضة، وتتلوها بعد دقيقة قطرة أخرى، وهكذا يستمرُ تساقط القطرات كل دقيقة، فأشعرُ بغيظ شديدٍ في قلبي، ثُمّ أحسُّ بألمٍ فيزيائي فيه: "إنّه جُرحي . فكرتُ . هذا موضِعُ الرصاصة" ويستمرُ تساقطُ القطرات كل دقيقة واحدة ومباشرةً على عيني المغلقة.

وفجأةً وجدتُني أصرخُ بكل ما فيّ من مشاعر . ولكن دون صوت فقد كنت جامداً لا حراكَ فيّ . وجدتُني أصرخُ منادياً ذاك الذي يتحكّم بي.

. أياً كنتَ، إن كنتَ موجوداً، وإن كان من الممكن وجود ما يحدث الآن، ولو على سبيل الانتقام مني بسبب انتحاري الغبي فلا تسمح بحدوث ذلك لأنكَ لن تلقى مني إلا السخرية، فالتعذيب الذي يقعُ عليّ الآن، مهما كان لا يَعْدِلُ شعوري بالاحتقار الذي سأحسّه صامتاً ولو لملايين السنين القادمة!

ناديتُ بكلامي ذاك ثُمّ سكتُ، مَرّت دقيقةٌ من صمتٍ عميق، وسقطت قطرةُ ماءٍ واحدة لكنني كنت أعلم علمَ اليقين أن كل هذا الأمر سيتغيّر فجأةً، وها هو ذا القبرُ ينفتحُ فجأةً، أو لنقل أنني لم أكن أعرف هل انفتحَ القبرُ أو كان كذلك أو ذابَ الغطاء، لكنني أحسستُ أن كائناً غامضاً ومجهولاً أمسكني وطار بي في الفضاء، ثُمّ أعادَ لي بصري بغتةً، لكن الظلام كان حالكاً كما لم أرهُ من قبل، لم أسأل الكائن الذي حملني وبقيت صامتاً محتفظاً بكبريائي، لا أشعر بالخوف؛ وسعيداً بذلك، لا أستطيع أن أتذكر كم طرنا، وليس بإمكاني تصوّر ذلك: فقد حدث ما حدث كما هو الأمرُ في الأحلام تجتازُ الأماكن والأزمنة، وتخترقُ كُلّ قوانين العقل والدنيا ولا تلتقطُ شيئاً محدّداً.

أذكُرُ أنني لمحتُ في ذلك الظلام الشديد نجماً، فسألتُ رغماً عني: "أهذا نجم سيروس؟" ذلك أنني ما أحببتُ أن أتوجّه إلى من يحملني بأي سؤال، فأجابني قائلاً:

"لا، إنهُ النجمُ نفسه الذي رأيتَهُ بين السحاب حين كنتَ عائداً إلى منزلك، كنتُ أعلم أن لهذا الكائن هيئة إنسان، ومن غريب الأمر أنني ما أحببتُ هذا الكائن، بل شعرتُ تجاهَهُ بكرهٍ شديد. لقد انتظرتُ العدمَ المطلق ولأجل ذلك أطلقتُ رصاصةً في قلبي، فإذا بي بين يدي كائنٍ؛ هو بالتأكيد لا إنساني ولكنهُ "موجود".

فكّرتُ بخفّة الحلم العجيبة: "إذاً هناكَ وراء القبر حياةٌ أخرى!"، لكنَ ميزتي الأساسيّة ظلّت في أعماقي: "إذا كان لا بُدّ أن (أوجد) ثانيةً. فكّرتُ. بإرادةِ أحدٍ ما فإنني لن أكونَ مغلوباً ومُذلاً".

"أنتَ تعلم أنني أخافك، ولهذا أنتَ تحتقرني"، قلتُ لرفيقي، دون أن أستطيع كبح هذا السؤال المُذل، الذي ينطوي على اعتراف وينغرس في قلبي كإبرةٍ سببها الجبن.

لم يجبني عن سؤالي، ولكنني شعرتُ فجأةً أنه لا يحتقرني، ولا يضحكُ من فعلي، ولا يرثي لي في الوقت نفسه، وأن لدربنا هذا غايةً ينتهي إليها، سريّة غير معروفة ولا تعني أحداً سواي، ازدادَ الرعبُ في قلبي، ونفذَ صمتُ صاحبي إلى عميقاً ومؤلماً.

واجتزنا فضاءاتٍ مظلمةٍ ما رأتها عين، وما عدتُ أرى نجوماً مألوفة من قبل.

وكنتُ من قبلُ أعلم أن في أعماق الفضاء توجدُ نجومٌ لا تصلُ إلينا أنوارها إلا بعدَ آلافٍ وملايين السنين، لعلّنا قد قطعنا تلك الفضاءات، كنتُ أنتظرُ شيئاً ما في وحدة قلبي العميقةِ والمخيفة، وفجأةً وبينما أنا كذلك إذا بعاطفةٍ معروفةٍ تهزّ كياني وتوقظ ماضيّ بقوةٍ: لقد رأيتُ فجأةً شمسنا! كنت أعلمُ أنها لا يمكن أن تكون (شمسنا)، شمسنا التي ولدت أرضنا، وأعلم أننا نبعدُ عن شمسنا مسافاتٍ لا نهائية، لكنني كنت أحسُّ بكل جوارحي أنها تشبهُ شمسنا تمام الشبه، وهي نسخة عنها، ونظير لها. إحساسٌ لذيذٌ حلوٌ غمَرَ روحي: وقوّة الضياء الخلاقة التي ولدتني، ترجّعت في قلبي وبعثتهُ من جديد، فأحسستُ بالحياة تعودُ إلى عروقي، لأوّل مرّة بعدَ أن قُبِرت.

. ولكن إذا كانت هذهِ هي الشمس، إذا كانت شمساً كشمسِنا تماماً . هتفتُ به، فأين هي الأرض إذاً؟

فأشار مُرافقي إلى نجمةٍ تُشّعُ في الظلمةِ بضياءٍ زُمردّي اللون، وكنا في الآن نفسه نتجهُ نحوها.

. هل من الممكن أن يحدثَ مثلُ هذا التكرارِ في الكون؟ وهل هو قانون الطبيعة؟ وإن كانت تلك هي الأرضُ، فهل هي أرضٌ كأرضنا تماماً، مثلها تعِسة، وفقيرة، ومثلها غالية ومحبوبة أبد الدهر، وقادرة على استدرار حُبِ أبنائها وحتى أكثرهم جحوداً؟ . قلت ذلك هاتفاً وأنا أرتعشُ جراءَ حُبٍ طاغٍ وشديدٍ تجاه تلك الأرض التي ولدتُ عليها وهجرتُها، وكانت طيف تلك الطفلة البائسة التي أهنتُها يخفقُ أمامَ عيني.

. سترى كل شيء . أجابَ مُرافقي وكانت كلماتُهُ تشي بحزنٍ ما.

ولكننا كنا نقتربُ بسرعةٍ من الكوكب، فيكبُرُ حجمُهُ في عينيّ، ثمّ ميّزتُ المحيط وحدود أوروبا، فاشتعلت غيرةٌ غريبةٌ ومقدّسةٌ في قلبي: "كيف يمكن أن يحدث مثل هذا التكرار؟ ولأيةِ غايةٍ؟ أنا أحبُ... أنا أستطيع أن أحب تلك الأرض التي تركتُها ورائي، تلك الأرض التي تناثرَ دمي فوقها، عندما أطلقتُ الرصاص في قلبي جاحِداً كل شيء، ومنهياً حياتي، ولكنني لمْ أتوقّفْ عن حبّها أبداً، وحتى في تلك الليلة التي فارقتها فيها فقد شعرتُ بحبّها أشدُ تعذيباً لي من أي وقتٍ مضى، هل ثمّة عذاب على هذه الأرض الجديدة؟ على أرضنا لا نستطيع أن نحب إلا مع الألمِ والعذاب، وفقط من خلالهما، وإلا فإننا لا نستطيع أن نحب، بل لا نعرفُ حُبّاً آخر، لهذا أنا أطلبُ العذابَ كي أتمكّن أن أحب، كم أتعطّشُ في هذهِ اللحظة أن أقبلَ الأرضَ وأغسلها بدموعي، تلكَ الأرض التي هجرتها والتي لا أريدُ، بل لا أستطيع العيش إلاّ عليها فقط!".

لكن مُرافقي كان قد تركني وحيداً. وأصبحت فجأةً. وكما لو أنني لم أنتبه لذلك . أقفُ على تلك الأرض الأخرى غارقاً في نور شمسٍ ساطع، في يومٍ نعيميٍ رائع. لقد وقفت على ما أظنُ على أرضِ جزيرةٍ من تلكَ الجزر التي تشكّلُ أرخبيل(2) اليونان، أو على شاطئ أرضٍ تشرفُ على ذاك الأرخبيل.

كل شيء كان يشبُهُ ما ألفناهُ على أرضنا تماماً.

وتراءى لي أن حبوراً وعيداً يشعُّ في كل مكان حتى يبلغُ الأمرُ مرحلةَ النشوة والروعة.

والبحرُ الزمرديُّ اللطيف يُداعبُ الشاطئ بحبٍ واضحٍ عن وعيٍ تقريباً.

وأشجارٌ باسقةٌ عاليةٌ رائعة انتصبت في المكان غزيرة الأوراق وكثيفتها وبَدَتْ لي وكأنها تحييني بمودّة بحفيفها الصامت الرقيق، وتخاطبني بكلمات الحب. واشتعَلَ المرجُ أزهاراً عَطِرةً مضيئة، أما العصافيرُ فكانت تطيرُ نحوي أسراباً مطمئنةً آمنةً وتحطُ على كتفيَّ ويديَّ مصفّقةً بأجنحتها الصغيرة مغنيةً لي. وأخيراً رأيتُ وعَرَفت بشَرَ تلك الأرض. لقد جاءوا إلي بأنفسهم، أحاطوا بي، وقبّلوني.

أبناءُ الشمس، أبناءُ شمسهم . كم كانوا رائعين! ما رأيتُ في حياتي جمالاً كجمالهم على أرضنا، وهل بالإمكانِ أن تجدَ صورةً ولو باهتةً من جمال هؤلاء الأطفال في أطفالِنا حديثي الولادة! عيونُ هؤلاء البشر السعداء كانت تشعُّ ضياءً ونوراً.

ووجوههم تشرقُ حكمةً ووعيّاً، يبلغُ أقصى حدود الهدوء والرزانة، في أصواتهم وكلماتهم كانت ترنُّ نغمةُ سعادةٍ طفْليّة. وقد فهمتُ كل شيءٍ من النظرةِ الأولى إلى وجوههم. إنّها الأرضُ؛ قبل أن تلطّخها الخطيئة، وعليها يعيشُ البشرُ دون خطيئةٍ، يعيشونَ في هذهِ الجنّة؛ التي تناقلَ البَشَر أن أجدادنا عاشوا فيها قبل أن يرتكبوا آثامَهم، مع فرقٍ واحدٍ، هو أن هذهِ الأرض هُنا، إنّما هي جنّة في كل جنباتها وجهاتها. كان هؤلاء الناس يضحكونَ من حولي بجذَلٍ ومَرَحٍ، يقتربونَ مني ويمازحونني، ثُمَّ مضوا بي إلى منازلهم وكُلّ منهم يحاولُ أن يرفّه عني ويسلّيني، وما سألوني عن أي شيء، وكأنهم كانوا يعرفونَ الأشياء جميعها؛ هذا ما بدا لي. لقد كان همّهم أن يطردوا تعابير العذاب عن ملامح وجهي.

4

إنكم ترونَ مَرّة أخرى: وليكن أن ما شاهدتُهُ كان مُجرّد حُلم! لكن إحساسي بمحبّة أولئكَ الناس الأبرياء الرائعين انغرسَ في قلبي إلى الأبد، وما زلتُ أحسُّ أن حبّهم يتدفّق نحوي من هناك حيث هم موجودون، لقد رأيتهم بنفسي وعرفتهم وتألمتُ لأجلهم بعد ذلك، آه لقد أدركتُ لحظتَها أنّني لا أفهمهم حق الفهم، لقد بدا لي . أنا التقدمي الروسي الحديث، والبطرسبورغي العفن . بدا لي وبشكلٍ معقّد أنهم ورغم معرفتهم الكبيرة يجهلونَ علومَنا. ثُمّ ما لبثتُ أن أدركت أن معارفهم هم اكتملت وتشبّعت بمدركاتٍ واختراقاتٍ مختلفةٍ تماماً عَمّا لدينا على الأرض، وتطلعاتهم أيضاً مختلفة عن تطلّعاتنا لقد كانوا هادئين بلا رغبات، ولم تكن لديهم تلك المحاولاتُ لمعرفة الحياة، كما هو الحالُ عندنا، لأن حياتهم كانت كاملة، ومعرفتهم أكثر عُمقاً وسُمّواً من عِلمنا، لأن علمنا إنما يسعى لمعرفة الحياة وشرحها، لتعليم الآخرين، أما هم فقد عرفوا كيف يعيشونَ ودون علم، وهذا ما عاينتُهُ بنفسي، لكنني لم أستطع أن أفهَمَ معارِفَهم.

لقد أروني أشجارَهم، لكنني لم أستطع أن أفهم درجةَ الحب السامية التي كانوا ينظرون من خلالها إلى تلك الأشجار، وقد تحدثوا إليها كما يتحدّثون إلى أشباههم من البشر.

ولا أخطئُ لو قلت إنهم وجدوا لغةَ الأشجار وتكلّموها. نعم اكتشفوا لغة الأشجار وقد فهمتِ الأشجارُ بدورها كلامهم. لقد نظروا إلى الطبيعةِ بهذهِ الصورة . إلى الحيوانات التي عاشت معهم بسلام؛ ما هاجموها ولا هاجمتهم، بل أحبوها وبالحب، روّضوها. لقد أروني النجوم وحَدّثوني عنها حديثاً لم أفهمهُ، لكنني واثقٌ من أنهم على تماسٍ حي مع نجوم السماء تلك وليس الأمرُ مجردُ تماسٍ أو رباطٍ فكري. أوه لم يسعَ أولئكَ الناس لجعلي أفهمهم، بل أحبّوني دون ذلك، وقد فهمتُ بالمقابل أنهم أحياناً ما استطاعوا استيعابي، رُبّما لأنني تقريباً لم أحدثهم عن أرضنا، لكنني قبّلتُ تلك الأرض التي يقفونَ عليها، ودونَ كلماتٍ شعرتُ باحترامٍ ومودّة تجاههم، وقد شعروا بذلك فتركوا لي أن

أحبّهم وأودّهم دون شعورٍ بـالحرجِ من قَبلهم، لأنهم هم أنفسهم كانوا ممتلئينَ بالحب.

لم يتعذّبوا لأجلي حين قَبّلتُ أقدامهم أحياناً ودموعي تغطيّ وجهي، لكنني كنت أشعر بسعادة مَبْعَثُها إحساسي بمقدار قوّة الحب التي سيعوّضونني بها عن كل ذلك. كنت أتساءل أحياناً بشيءٍ من الدهشة: كيف استطاعوا طوال الوقت ألا يسيئوا إلى واحدٍ مثلي، وألا يبعثوا فيَّ شعوراً بالغيرةِ أو الحسد ولو لمرّة واحدة؟ وقد سألتُ نفسي مراراً، كيف استطعتُ أنا المتباهي الكذّاب ألا أحدّثهم عن مداركي ومعارفي التي بطبيعة الحال لا يعرفونَ عنها أيّ شيء؟ كيفَ لم أشعر برغبة في إدهاشهم حتى ولو من قبيل الحب نحوهم؟ لقد كانوا فرحين مرحين كالأطفال، يطوّفونَ في أرجاء أحراجهم وغاباتهم، ويغنونَ أغنياتهم الرائعة، ويكتفونَ بثمار أشجارهم وعسلِ غاباتهم وحليب حيواناتهم المحبوبة؛ مما هو خفيفُ المأكل لأجلِ طعامِهم وكسائهم ما كانوا يعملونَ إلا قليلاً، كانوا يعيشونَ الحب وينجبونَ الأطفال ولكنني لم ألاحظ لديهم في يومٍ من الأيامِ اندفاعات تلك اللذة "القاسية"، التي يبلغها تقريباً كل شخصٍ على أرضنا، وتعتبرُ مصدر كل آثامٍ وأخطاء الإنسانية.

كانوا يفرحونَ بولادةِ أطفالهم كمشاركين جدد في أعياد مسرّاتهم، وما رأيتُ بينهم حسداً أو خصومات، بل ما كانوا يعرفونَ معنى هاتين الكلمتين، وكان طفلُ أحدهم طفل الجميع، صانعين بذلك أسرةً واحدةً، المرضُ تقريباً لم يكن لَهُ وجود عندهم، مع أن الموتَ موجود طبعاً، كان الشيوخ منهم يموتونَ بهدوء وكأنهم ينامون محاطين بذويهم الباسمين المباركين، وعلى شفاههم أنفسهم علائم البسمة. لم أرَ حداداً أو دموعاً خلال ذلك، بل حُبّاً يزدادُ حتى يصل مرحلة الهيام والوجد الهادئ الرصين والكامل؛ حتى يدفعك كل هذا إلى التفكير بأنهم يظّلونَ على صلة مباشرة مع موتاهم بعد أن فارقوا الحياة، وأن الموتَ لا يستطيعُ أن يقطعَ أو يُبترَ الوحدةَ الأرضيّة التي تربط بينهم، لم يفهموني تقريباً حين كنت أسالهُمْ عن الحياة الأبديّة، ولكنهم على ما يبدو كانوا مقتنعين بها عن غير وعيٍ بطريقةٍ كفتهم ضرورة طرح السؤال.

لم تكن لديهم معابد، لكنهم كانوا يعيشونَ في اتحادٍ كامل متواصلٍ مع "الكون الكلّي"، لم يكن لهم دينٌ محدد، بل ثقةٌ راسخة، بأنهم حين يبلغونَ أو يحققون فرحتَهم الأرضيّةَ حتى أقصى حُدودِ الطبيعةِ الأرضيّة، فسيحققون جميعاً . الأحياء منهم والأموات . أقصى درجاتِ التواصلِ والاتحادِ مع "الكون الكلّي". كانوا ينتظرونَ تلكَ اللحظةَ بفرحة ودونِ تعجّل، ودون عذابِ الانتظار، كما لو أنهم قد قبضوا على تلك اللحظة بنبوءاتِ قلوبهم، وتناقلوها فيما بينَهم.

كانوا قبل أن يذهبوا إلى النوم يحبونَ تشكيل جوقاتٍ جماعيّةَ منظّمة، تُرددُ أغنيات تبثُّ إحساساتهم التي تراكمت خلال النهار في نفوسهم، وبذلكَ يباركونَهُ ويودّعونَه. يباركونَ الطبيعةَ والأرضَ والبحر والغابات. كانوا يحبّونَ تأليفَ الأغنيات أحدهُم عن الآخر، فيُثني واحدهم على زميلِهِ ويمتدحُهُ كالأطفال فيما بينَهم، كانت تلك أغنيات بسيطة، ولكنّها مؤثرة لأنها نابعة من القلوب، وما كانوا يلاطفونَ بعضهم بالأغنيات فحسب، بل في كافةِ وجوهِ الحياة، فهم ينفقونَ الحياة في حبِ بعضهم بعضاً.

غير أني لم أفهم تقريباً أغنياتِ النشوة والانتصار التي كانوا يؤدّونها، ورغم معرفتي بمعاني كلمات تلك الأغنيات غير أني لم أستطع أن أنفذَ إلى عمق دلالاتِها ومعانيها الكلية، لقد بقيتْ قصيّةً عما يستطيعُ عقلي أن يبلُغَه، لكنَ قلبي بالمقابل استطاعَ أن ينفذَ إلى تلك المعاني ويتشبّع بها أكثر فأكثر، قلتُ لهُمْ مراراً أنني ومنذ زمن بعيد قد تنبأتُ بكل ذلك، وأن ذلكَ الحبور وتلك السعادة قد تكشفا لي على أرضنا بصورة حنينٍ جارف، يبلُغُ أحياناً درجةَ الألم الذي لا يُحْتَمَل، وأنني تصوّرتهم وتصوّرتُ مجدَهم مُسْبقاً في أحلام طفولتي، وأمنياتِ عقلي، وأنني ما كنتُ أستطيع النظر وأنا على الأرض إلى الشمس الغاربة إلا وتمتلئ عيوني بالدموع... وأن بغضي لأهل الأرض كان دائماً ممتزجاً بالألم: لماذا لم أستطع أن أكرههم، أو أحبّهم؟، لماذا لم أستطع أن أسامحهم؟ ولماذا يمتزجُ ودّي لهم بالألم؟ لماذا لا أستطيع أن أحبّهم أو أكرههم؟.

كانوا يستمعونَ إلي وكنتُ أرى أنهم لا يستطيعون تصوّر ما أقوله،

ولكنني لم أندم على ما قلتُهُ لهم. وعلمتُ أنهم يفهمونَ قوّةَ حنيني إلى أولئكَ الذين فارقتهم.

بلى؛ عندما كانوا ينظرونَ إليّ بنظراتِ محبّتهم النفّاذةِ العذبة، فأحسُ أن قلبي في حضرتهم يصبُحُ بريئاً وصادقاً كقلوبهم كنتُ حينها لا أشعُرُ بالندم أنني لا أفهمُهم. وتحت تأثير الإحساسِ بامتلاء الحياة بينهم كانت تتقطّعُ أنفاسي وأبدأ بالصلاةِ لأجلِهم صامتاً.

[...] أتعلمون؛ سأبوحُ لكم بسر: رُبّما كل ما سبق لم يكن حُلماً! لأن ما حَدَثَ كانَ مهولاً وفظيعاً في حقيقتِهِ، بحيث لا يمكن أن يتراءى في حُلم.

ولنفترض أن حُلمي هذا كان وليدَ قلبي، فهل باستطاعة قلبي منفرداً أن يلدَ تلك الحقيقة الهائلة، التي تحققت بعد ذلك؟ كيفَ كانَ بإمكاني أنا وحدي أن أتخيّل كل ذلك، أو أن أحْلُمَ بهِ في فؤادي؟ وهل باستطاعةِ قلبي الصغير، وَعَقْلي الضحل المُتقلّب أن يتساميا إلى تلك السويّة من معرفة الحقيقة؟ احكموا على ذلك بأنفسكم: أنا حتى هذه اللحظة كتمتُ الكثير عنكم، لكنني الآن سأقول كل الحقيقة.

الأمرُ وما فيه أنني... قد أفسدتُ الجميع!

5

نعم، نعم، لقد انتهى بي الأمرُ إلى إفسادهم جميعاً! كيف حدث ذلك . لا أعلم!

لا أذكرُ تماماً. لقد طار الحُلمُ عابراً ألوف السنوات وترك في نفسي إحساساً مُتكاملاً فحسب. ما أعلَمُهُ أنني أنا نفسي سبب الإثم الأوّل. فكدودةِ خنزير، كذرّة طاعونٍ، يمكن أن تُعدي بلداً كاملاً، أمَرضتُ بحضوري أرضاً سعيدةً لا خطيئةَ فيها.

لقد تعلّموا الكذب وأحبّوه وعَرَفوا مواطن الجمال فيه. رُبّما بدأ الأمرُ (بريئاً) على سبيل المزاح، أو الغنجِ والدعابة واللعب، وحقيقة الأمرِ أن البداية كانت

ذرةً؛ لكن ذرّةَ الكذب تلك تسرّبت إلى قُلوبهم وأعجبتهم. بعد ذلك ظهرت اللذّة بسرعة، واللذّةُ ولّدت الغيرة، والغيرةُ بدورها .وَلدت القسوة... آه، لا أعلم؛ لا أذكر ولكن بعد ذلك بقليل سُفِحَ الدمُ الأوّل: فدهشوا وذعروا، وتفرّقوا، وتباعدوا عن بعضهم. ثُمّ ظهرتِ التحالفات، ولكن الواحدَ ضد الآخر، وبدأت المعاتباتُ والتقريعات. وعرفوا الخجل، الذي أمسى فضيلةً، وظهَرَ مفهومُ الشرف، ورفَعَ كل جلفٍ رايتَهُ الخاصة. وبدؤوا يعذّبون الحيوانات، ففرّت منهم إلى الغابات وأصبحت عدواً لهم، ثم بدأت المعركةُ لأجلِ "الانفصال" و"الفرديّة" و"الشخصيّة" لأجلِ: هذا لك وهذا لي. وأخذوا يتحدّثونَ بلغاتٍ مختلفة، وعرفوا الاكتئاب، وأحبّوه.

وتعطّشوا للعذاب، فقالوا إن الحقيقة لا تُبلَغُ إلا بالعذاب(3). وعند ذلك ظهرَ العِلمُ عندهم، وعندما أصبحوا أشراراً أخذوا يتحدّثونَ عن الأخوّة والإنسانيّة وفهموا تلك الأفكار. وعندما أصبحوا مجرمين اخترعوا العدالة، وكتبوا قوانينَ تصونها، ولأجلِ تطبيقِ القوانين نصبوا المقصلة. وما تذكّروا إلا قليلاً ما فقدوه ورفضوا أن يصدّقوا أنهم كانوا ذات يوم بريئين وسعداء، بل سخروا من إمكانية تحقق نموذج سعادتهم القديمة وسمّوه حُلماً، وعجزوا عن تصوّرِه في شكلٍ أو هيئةٍ محسوسة، ومن غريبة الأمور: أنهم رغم فقدانهم الإيمان بسعادتهم البائدة، وتسميتهم إياها حكايةً أو خُرافة، ظلّوا يتوقون بقوّة إلى استعادةِ براءتهم وسعادتهم، وسجدوا ثانيةً أمامَ أمنياتِ قلوبهم تلك كالأطفال، وألّهوا تلك الأمنيات، فبنوا مَعابدَ وراحوا يصلّون فيها لتلك الأفكار، لتلك "الأُمنيات"، مَعَ علمِهم أنها غير قابلةَ للتحقق، ولكن الدموع مع ذلك ظلّت تُرافق صلواتهم وخشوعهم، ورغم ذلك لو كان باستطاعتهم العودةَ إلى تلك الحالة من البراءة والسعادة، التي فقدوها، وتمكّن أحدٌ ما من وضع تلك الحالة أمامهم وسألهم: هل يرغبون بالعودة إليها؟ . لأجابوا أغلب الظن بالرفض. ولقالوا: "فليكن أننا كذابون، أشرار، وغير عادلين، (نعلمُ ذلك) ونبكي ونعذّب أنفسنا بسببه، ونعاقبُ ذواتنا بصورة أشد بكثير مما يمكن للديّانِ الرحيم أن يفعل بنا حين يحاسبنا، وما زلنا لا نعرفُ اسمَه.

لكن لدينا العلم الآن، وسنبحَثُ بواسطتِهِ عن الحقيقة من جديد، فنعتنقها بوعي هذه المرّة المعرفةُ فوقَ الإحساس. الوعي بالحياة فوق الحياة نفسها، العلمُ يمنَحُنا الحكمة والحكمة تكشف لنا القوانين، ومعرفة قوانين السعادة فوق السعادة"(4).

هذا ما قالوه، وبعد تلك الكلمات ارتفعت نرجسيّةُ كلٍ منهم فوق الآخرين، وما كان بمقدورهم أن يتصرّفوا بغير ذلك. وازدادت غيرةُ كلٍ منهم على شخصيّتِهِ وأصبح يسعى إلى إذلالِ شخصيّات الآخرين والخفض من شأنها، واعتمد على بقائه الشخصي فحسب، وظهرت العبوديّة، بل العبوديّة الطوعية أيضاً: فخضعَ الضعفاءُ للأقوياء طوعاً، طمعاً في مساعدتهم على سحقِ من هم أكثر منهم ضعفاً. ظهرَ نفرٌ من الصالحين؛ ممّن قدموا على هؤلاء البشر والدموع في عيونهم ناصحين لهم؛ فحدّثوهم عن صلفهم، عن فقدانهم الاعتدال والاتساق (الهارمونيا)، عن فقدانهم الخجل، فسخروا منهم، وقذفوهم بالحجارة أحياناً، فسال الدمُ المقدّسُ على عتباتِ المعابد. وبالمقابل ظهرَ نفرٌ من الناس راحوا يفكرون: كيف يعيدونَ الوحدة بين الناس، بحيثُ يبقى الواحدُ من البشر يحبُ نفسه أكثر من الجميع، ولكن لا يقفُ في طريق غيره، فيعيشُ الجميعُ في مجتمعِ الوئام.

واندلعت حروبٌ كاملة بسبب هذهِ الفكرة، وكانَ كلُ المحاربين يؤمنون بقوّة أن العلم والحكمة والرغبةَ في البقاء ستجبرُ الإنسان في النهاية على الاجتماع في مجتمعٍ عاقلٍ ومبني على الوفاق، ولأجلِ هذهِ الغاية، سعى "الحكماءُ" بسرعةٍ إلى تصفيةِ "غيرِ الحكماءِ" جميعاً، ممّن لا يفهمونَ أفكارهم، كي لا يعيقوا الانتصار.

لكن رغبة البقاء الذاتي سرعان ما ضعُفت، لينهضَ المعتزّون بأنفسهم، المتجبّرون المندفعون خلف ملذّاتهم، والذين يطلبونَ كلّ شيء أو لا شيء، ولأجلِ الحصولِ على كل شيء لجؤوا إلى الوحشيّة . فإن لم يبلغوا غايتهم فإلى الانتحار!

ظهرت دياناتٌ تدعو إلى العدم وتدمير الذات لأجلِ الراحة الأبديّة في اللا

وجود.

وأخيراً تعب هؤلاء البشر من عملهم اللا مجدي، وظهرت على وجوههم علائم المُعاناة، فنادوا بأن العذاب والمعاناة هما الجمال، لأن الفكرَ في العذاب. ومضوا يغنونَ الألمَ في أغنياتهم. وكنتُ أتجوّل فيهم منحنيَ اليدين؛ باكياً لأجلهم، وشاعراً بالحب نحوهم رُبّما أكثرَ من ذي قبل، حين لم يكن العذابُ يعلو وجوههم، وكانوا بريئين رائعين. وأحببتُ الأرضَ التي دنّسوها أكثرَ مما مضى؛ يومَ كانت جنّةً، لأن الألمَ قد ظهرَ على سطحها، وآ أسفاه لقد أحببتُ الألمَ والعذابَ دائماً، أحببتُهما لنفسي، لنفسي فحسب، أما لأجلهم فقد بكيتُ ورثيت. ورحتُ أبسطُ يدي نحوهم مديناً نفسي، لاعناً ومحتقراً إيّاها حتى الهذيان، قلت لهم إن كل هذا إنما صنعتُهُ أنا، أنا وحدي، وأنا الذي حملتُ إليهم الفساد، والعدوى والكذب وتضرّعت إليهم كي يصلبوني وعلّمتُهم كيف يصنعون الصليب. لم أكن من القوّة بالمقدار الذي يجعلني أقتلُ نفسي، لكنني أردتُ أن أحملَ عذاباتِهم جميعها، وكنت أتحرّقُ للألم والعذاب، وأتمنى أن يسفح دمي حتى آخر قطرة في سبيل ذلك، ولكنهم ما زادوا عن الضحكِ مما أفعله، ثم اعتبروني مجنوناً مجذوباً في النهاية، واعترفوا لي قائلين أنهم حصلوا على ما تمنّوه لأنفسهم فحسب، وأن كل ما هو موجود الآن؛ ما كان بالإمكانِ إلا أن يوجد. في النهاية أعلنوا إنني أصبحتُ خَطِراً عليهم، وسيحبسونني في بيت المجانين، إن لم أصمت، عندها نفذَ الحزنُ إلى نفسي بصورةٍ شديدةٍ، أحسستُ أن قلبي جراءَها قد انقبَضَ بقوّة، وأنني أموت... وعندها، في تلك اللحظة صحوتُ من النوم.

كان الوقت فجراً، والضياءُ لم يعمّ بعد، الساعة تقاربُ السادسةَ، وجدْتُني جالساً على المقعدِ نفسه، والشمعةُ قد احترقت حتى النهايةَ، في غرفة الكابتن الكل ينام، والهدوءُ يعمُّ كما لا يحدثُ عادةً في بيتنا هذا.

أوّل شيء فعلتُه هو أنني قفزتُ واقفاً واعترتني دهشةٌ غريبة، فأنا لم يسبق أن حدثَ لي ما حدث اليوم، حتى بخصوصِ الصغائرِ: كأن أنام على مقعدي جالساً. حين وقفتُ واستعدتُ رشدي لاحظتُ مسدّسي المحشو الجاهز. فأبعدتُهُ

جانباً بسرعة آه.. الحياةُ الآن.. الحياة! رفعتُ يديّ مبتهلاً للحقيقة الأبديّة، بل باكياً باكياً باندفاعٍ شديد لا حدود له، رَفَعَ وجودي كُلَّه، نعم عليّ أن أحيا . وأبشّر!

آه حول التبشير حسمتُ موقفي في اللحظةِ نفسها، وبالطبعِ حتى نهاية حياتي!

سأنطلقُ مبشّراً، وأريدُ أن أبشّر . لكن بماذا؟ "بالحقيقة!"، فقد رأيتُها، رأيتها بعينيّ، رأيتُ مجدها كُلّه!

وهكذا ومنذ ذلك الوقت رحتُ أُبشّر!، ووجدتُني أُحبّ أولئكَ الذين يسخرونَ مني أكثر بكثير ممّا أحبُ غيرهم، أما لماذا . فلا أعلم ولا أجدُ تفسيراً لذلك، ولكن فليكن ما الضير! يقولونَ الآن إنني ضللتُ الطريق، وما دمتُ قد فعلتُ ذلك الآن فإلى أين سأصل؟ وهذه حقيقةٌ لا غبار عليها: لقد ضللتُ وقد تسوءُ الأمور أكثر في المستقبل. ولا شكَ أنني سأضيعُ أكثر من مَرّة قبل أن أهتدي إلى سواء السبيل، فأعرف كيف عليّ أن أبشّر وبأية كلماتٍ وأفعال، لأن هذا الأمر في غايةِ الصعوبة، وأنا أعلمُ هذا وأراهُ واضحاً كالنهار منذ الآن، لكن اسمعوا: من منّا لا يضل الطريق! ومع ذلك نسيرُ جميعاً إلى غايةٍ واحدة، أو لنقل يسعى الجميعُ إلى نهايةٍ واحدةٍ، من الحكيمِ حتى آخرِ مجرم، وإن اختلفت السُبُل، رُبّما كانت هذهِ حقيقةً قديمة، ولكن إليكم الجديد: أنا إن خُدعتُ . فليسَ إلى زمنٍ طويل، لأنني رأيتُ الحقيقةَ، لقد رأيتُ وعرفتُ أن البشر يمكن أن يكونوا رائعين وسعداء دون أن يفقدوا القدرة على الحياة فوق سطح الأرض.

أنا لا أريدُ ولا أستطيعُ أن أصدّق أن الشر حالة طبيعيّة للإنسان، غير أنّهم جميعاً إنّما يسخرون مني بسبب اعتقادي هذا، ولكن كيفَ بإمكاني ألا أؤمن بذلك: لقد رأيتُ الحقيقة . ولم أختلق الأمرَ ذهنيّاً، لقد رأيتُها.. رأيتُها، وامتلأتَ روحي "بأنموذجها الحي" إلى الأبد. شاهدتُها في تجلّيها المطلق، ولم أصدّق أنها لن تتحقق عند البشر. وهكذا، كيفَ لي ألا أضل؟ وأنحرف، بالطبع سيحدُثُ ذلك أكثر من مَرّة، وقد أتحدّثُ بكلامٍ غريب، ولكن ليس لوقتٍ طويل: فالأنموذج الحي الذي رأيتَه سيبقى معي دائماً؛ يُصححُ لي ويوجّهني. ها أنذا

شجاعٌ، وفي نضارةِ الشباب وسأمضي وأمشي ولو ألف سنة، هل تعلمون؛ لقد أردتُ في البدايةِ حتى إخفاء خبرِ إفسادي لهم جميعاً، وقد كانت تلك غلطة . أوّل غلطةٍ لي!

لكن "الحقيقة" سرعان ما وشوشتني: إنني "أكذب"، وبالتالي حفظتني وسددت خُطاي. كيف يمكن أن نبني الجنّة . لا أدري، لأنني لا أستطيعُ أن أعبّر عن ذلك بالكلمات، بعد حُلمي ذاك ضيّعتُ الكلمات، على الأقل؛ الكلمات الرئيسةُ كُلّها، الضروريّة جداً. ومهما يكن: سأمضي وأتحدّث دونَ كلل، لأنني قد عاينتُ بعينيَّ هاتين، حتى ولو لم أستطع وصف ما رأيت.

ولكن المستهزئين في كل الأحوال لن يفهموا: "حُلمٌ، هذيان، هلوسة". إيخ... هل هذا من الحكمةِ في شيء؟! وسيعتزّون بكلامهم كثيراً!. حُلم؟ وما هو الحلم؟

وهل حياتنا أكثر من حلم؟ وسأقول أكثر من ذلك: فليكن أن كل ذلك لن يتحقق وأن الجنّة لن توجد أبداً (وأنا أفهم تماماً ذلك) . لكنني ورغم ذلك سأنطلقُ مُبشّراً، فما أسهل الأمر رغم كل شيء: فمن الممكن في يومٍ واحد، بل (في ساعةٍ واحدة) . أن يُعادَ بناء كل شيء وبالسرعةَ القصوى؛ وإنما المهم . أن تحبَّ الآخرين كما تحب نفسك، وهذا هو الأمرُ الرئيس(5)، الذي لا يعدِلُهُ أمر : فمتى حققتموهُ بنيتُم الجنّة. وبالمناسبة هذهِ حقيقةٌ قديمة قرأها البشرُ ورددوها بلايين المَرّات. فكيف إذاً يمكن التعايشُ مع الفكرة التي تقول: "إن وعي الحياة فوق الحياة نفسها، ومعرفة قوانين السعادة . هي أعلى من السعادة" - إن ما يجبُ النضال ضده هي هذهِ الفكرة بالتحديد! وسأفعل ذلك. ما أن يَرغبَ الجميعُ في شيء حتى يتحقق من لحظتِها.

أما تلك الطفلة فسأجدها... سأمضي... وأمضي وأمضي!

□□

صيف
الحصان الأبيض الجميل

- قصة: وليم سارويان-

■ ترجمة: د.فؤاد عبد المطلب ■

- عن الإنكليزية-

***في** يوم من الأيام الخوالي عندما كنت في التاسعة من عمري **وكانت الدنيا** مليئة بكل ما يمكن تخيله من الأشياء الرائعة، وكانت الحياة **لا تزال حلماً مفعماً** بالسرور والغموض، حضر إلى بيتنا ابن عمي مراد، **الذي كان يعدّه الجميع** مجنوناً ما عداي، كان ذلك في الساعة الرابعة صباحاً **حينما أيقظني** بالقرع على نافذة غرفتي.*

ناداني باسمي: "آرام". عندها وثبتُ من سريري ونظرت من النافذة، فلم أصدق ما رأيته. كان الوقت صيفاً، ولم ينشر الصباح تباشيره بعد، وكانت الشمس ستشرق بعد بضع دقائق، وفي إحدى زوايا السماء كان هناك ما يكفي من الضوء كي يجعلني أجزم أنني لم أكن أحلم. رأيت ابن عمي مراداً ممتطياً صهوة جواد أبيض جميل. مددت رأسي من النافذة وجعلت أفرك عيني كي أتأكد ممّا أرى. وقال لي، "نعم" بالأرمنية، "هذا جواد حقيقي، فأنت لا تحلم، إن كنت تريد أن تمتطيه، أخرج بسرعة". كنت أعلم أن ابن عمي مراداً كان يتمتع بحياته أكثر من أي شخص جاء إلى هذه الدنيا خطأً، لكن ما رأيته كان أكبر من أن يصدق.

في البداية، كانت ذكرياتي الأولى عن الحياة . كما كان شغفي المبكر . هو أن أمتطي جواداً. وكان هذا هو الجانب الممتع من الحكاية. أمّا الأمر الثاني فهو أننا كنا فقراء، وهذا هو الجزء الذي لم يسمح لي أن أصدّق ما رأيت.

كنا فقراء، ولا مال لدينا. كانت عشيرتنا كلها تعيش في فقر مدقع. وكان كل فرع من عائلة الغارغولينين هذه يعيش أشد حالات الفقر العجيب والطريف التي يمكن أن توجد في هذه الدنيا. ولم يكن أحد يعلم كيف استطعنا توفير بعض المال كي نؤمن لقيمات نسد بها رمقنا، وحتى كبار السن في هذه العائلة لم يستطيعوا معرفة حقيقة الأمر. ومع هذا، كان الأهم من ذلك كله أننا كنا معروفين بأمانتنا. وقد عُرفنا بهذه الأمانة عبر أحد عشر قرناً من الزمن، حتّى عندما كنا أغنى عائلة في ذلك الشيء الذي كنا نحب أن ندعوه العالم، كنا فخورين أولاً، ومعروفين بأمانتنا ثانياً، وكنا نؤمن من بعد بالصواب والخطأ. ولم يقم أحدٌ منّا باستغلال أي شخص في العالم، فكيف بالسرقة؟!

بناءً عليه، كنت أنظر إلى الجواد فأراه رائعاً، وكنت أشم رائحته فأجدها أخّاذة، وكنت أحس أنفاسه فأجدها مثيرة، ولم أكن أصدق أن لهذا الجواد علاقة بابن عمي مراد أو بأحد من أفراد عائلتنا، من النائمين أو المستيقظين، لأنني كنت أعرف تمام المعرفة أن مراداً لا يمكنه أن يشتري الجواد، فإذا لم يكن باستطاعته شراؤه فهذا يعني أنّه قد سرقه، وكنت أرفض تصديق أنّه سرقه، إذ لا يمكن أن يكون أي فرد من عائلة الغارغولينين لصاً.

حدّقت ملياً في ابن عمي ثمّ في الجواد. كان يعتري كل منهما هدوء معجب ومرح جعلاني مسروراً بهما من جهة، وخائفاً من جهة أخرى.

قلت له: "مراد، من أين سرقت هذا الجواد".

أجابني مراد: "هيّا، اقفز من النافذة إذا كنت تريد ركوبه". كانت مخاوفي في محلّها إذاً. فقد سرق مراد الجواد. ولا كلام حول هذا الموضوع. فقد جاء يدعوني إن كنت أريد جولة أم لا، وفق رغبتي. حسنٌ، لقد بدا لي أن سرقة جواد من أجل ركوبه ليست كسرقة شيء آخر، كالمال مثلاً. فحسب تقديري

ربَّما ليست هذه سرقة على الإطلاق، فلو كنت أنت متلهفاً للجياد مثلي ومثل ابن عمي، لقلت إنها ليست سرقة. وهي ستكون سرقة لو فكرنا ببيع الجواد، والأمر الذي كنت واثقاً منه تماماً هو أننا لن نقوم بذلك.

قلت له: "أمهلني لحظة كي ألبس ثيابي".

قال: "حسناً، لكن أسرع".

فأسرعت إلى ثيابي أرتديها. ثمَّ قفزت من النافذة إلى الساحة وامتطيت الجواد خلف ابن عمي مراد.

في تلك السنة، كنّا نعيش في ضاحية البلدة، في شارع وُلنت ايفنيو. وكان الريف يبدأ خلف منزلنا: الكروم، والبساتين، وقنوات الري، والطرق الريفية. وفي أقل من ثلاث دقائق وصلنا إلى شارع أوليف ايفنيو، ثمَّ أخذ الجواد يعدو. كان هواء الصباح نقياً ومنعشاً. كما كان الإحساس بعدو الحصان رائعاً. وشرع ابن عمي مراد، الذي كان يعد من أكثر أبناء عائلتنا جنوناً، بالغناء. أقصد، بدأ بالصراخ.

في كل عائلة يوجد خصلة من جنون، وكان ابن عمي مراد يعد سليلاً طبيعياً لخصلة الجنون من عشيرتنا. وقبله كان عمّنا خسروف، وهو رجل ضخم الجثة ذو رأس قوي وشعر أسود، ويتمتع بأكبر شارب في منطقة سان جوكين، وله طبع حاد، وهو سريع الغضب وقليل الصبر إذ كان يقاطع أي متحدّث بالصراخ، "لا ضرر في ذلك، لا تعر الأمر أي اهتمام".

هذا كل ما كان يقوله، مهما كان الشخص ومهما كان حديثه. وحدث ذات مرة أن ابنه آراك قطع مسافة ثماني بنايات، وهو يركض إلى دكان الحلاق، حيث كان يشذب شاربيه، ليخبره أن منزلهم قد اندلعت فيه النيران. نهض الرجل من كرسيه وصاح "لا ضرر في ذلك، ولا تعر الأمر أي اهتمام". قال الحلاق، "لكن الصبي يقول أن بيتكم يحترق". عندها صرخ خسروف، "كفى"، قلت، "لا ضرر في ذلك".

كان ابن عمي مراد يُعد سليلاً طبيعياً لهذا الرجل، بالرغم من أن والد مراد

كان "زوراب"، وهو رجل عملي بكل معنى الكلمة. هكذا كانت الحال في عشيرتنا. ويمكن أن يكون الرجل أباً لابنه بالدم، ولكن ذلك لا يعني أنه أب بالروح أيضاً. لقد كان توزع الأمزجة في عشيرتنا متقلباً وعشوائياً منذ زمن بعيد.

ركبنا الجواد وبدأ ابن عمي مراد بالغناء. وكان الجميع يعرف أننا من الريف القديم، وكنا معروفين على الأقل بالنسبة لجيراننا. ثمَّ تركنا الجواد يعدو على هواه.

وفي نهاية المطاف قال ابن عمي مراد، انزل. أريد أن أركب الجواد وحدي.

قلت له: هل ستتركني أركب الجواد وحدي أيضاً؟

قال: هذا يعود للجواد. الآن انزل.

فقلت له: سيتركني الجواد أمتطيه.

سنرى. قال لي. لا تنسَ أنَّ لدي طريقتي في التعامل مع الجياد. حسناً، أجبته، مهما كان لديك من طريقة، فأنا لدي طريقتي أيضاً. أنا تهمني سلامتك، قال لي، دعنا نأمل ذلك. هيا انزل.

أجبته، لا بأس، لكن، ليكن في علمك أنه يجب أن تتركني أركب الجواد وحدي. ثمَّ نزلت. وأخذ ابن عمي مراد يرفس بكعبيه بطن الجواد ويصرخ، هيا، يا وزير، اجر، شب الحصان وهو يقف على قائمتيه الخلفيتين، وصهل، وانطلق مسرعاً يسابق الريح، فكان ذلك المنظر من أروع ما رأيت في حياتي. قاد ابن عمي مراد الجواد بسرعة عبر حقل من العشب اليابس حتَّى بلغ ساقية الري، ثمَّ عبر الساقية وهو على صهوة الجواد، وبعد خمس دقائق عاد وهو يتصبب عرقاً. كانت الشمس تشرق.

قلت له: الآن دوري في ركوب الجواد. فنزل عن ظهره.

قال لي: هيا اصعد.

وثبْتُ فوق ظهر الجواد وعرفت لبرهة قصيرة أفظع خوف يمكن تصوره.

لكن الجواد لم يتحرّك.

ارفس بكعبيك عضلاته. صاح ابن عمي مراد. هيا ماذا تنتظر؟ يجب أن نعيد الجواد قبل أن يصحو من نومه أي شخص في العالم.

رفست بكعبي عضلاته، وعاد الجواد يشبُّ ويصهل ثانية، ثمّ أخذ يعدو. لم أكن أعرف ماذا عليَّ أن أفعل فبدلاً من أن يعدو الجواد عبر الحقل حتّى ساقية الري نزل إلى الطريق ومنه إلى كرم ديكران هلبيان حيث شرع بالقفز فوق شجيرات الكرمة. قفز الجواد فوق سبع كرمات قبل أن أقع أرضاً. بعدئذ تابع الجواد عدوَه.

أتى ابن عمي مراد قاطعاً الطريق وهو يركض. وبدأ يصرخ، أنت لا تهمني الآن. يجب أن نمسك بذلك الجواد؟ اذهب أنت من هذا الطريق وسأسلك أنا ذلك الطريق. فإذا وجدته، كن لطيفاً معه، وسآتيك فوراً.

نزلت إلى الطريق وسرت فيه، وذهب ابن عمي عبر الحقل نحو ساقية الري. واستغرق من الوقت نصف ساعة كي يعثر على الجواد ويعود به. طيب، قال لي، هيا اقفز ورائي، لقد استيقظ الآن العالم كله. وسألته، ماذا سنفعل الآن؟

قال لي، حسناً، إمّا أن نعيده أو نخفيه حتّى صباح الغد. لم تكن تبدو عليه معالم القلق وكنت أحس بأنه سوف يخفيه ولن يعيده إلى مكانه، ولو لفترة بسيطة على أي حال.

قلت له: أين ستخبئه؟

أجابني: أنا أعرف مكاناً.

قلت له: كم مضى على سرقتك له؟

وفجأة خطر لي أنه كان يقوم بجولات صباحية مبكرة على الجواد منذ بعض الوقت، وقد أتى إليَّ هذا الصباح فقط لأنه كان يعرف كم كنت توّاقاً لركوب الجواد.

قال لي: ومن قال كلمة عن سرقة الجواد؟

أجبته: ما عليك، منذ متى وأنت تركب الجواد كل صباح؟

قال لي: لم أركبه إلا هذا الصباح.

قلت له: هل تقول الحقيقة؟

قال: بالطبع لا، لكن إذا انكشف أمرنا، هذا ما عليك أن تقوله. لا أريد أن يكون كلانا كذاباً. فكل ما تعرفه أنت هو أننا بدأنا ركوبه هذا الصباح.

قلت له: حسناً.

ثمّ قاد الجواد بهدوء نحو حظيرة أحد الكروم المهجورة الذي كان ذات يوم محل اعتزاز كبير لمزارع يدعى فتفاجيان. وكان هناك في الحظيرة بعض الشوفان والبرسيم الجاف. وبدأنا السير باتجاه البيت.

قال لي: لم يكن الأمر سهلاً أن نجعل الجواد يسلك معنا سلوكاً لطيفاً. في البداية كان يرغب في العدو على هواه، لكنني كما قلت لك، لدي طريقتي في التعامل مع الجياد. فأنا أستطيع أن أجعله يقوم بأي شيء أحب أن يقوم به. الجياد تفهمني.

قلت له: وكيف تفعل ذلك؟

أجابني: أنا لدي طريقتي في فهم الجياد.

وقلت له: نعم، لكن أي نوع من الفهم هذا؟

أردف: فهم بسيط وصادق.

حسناً، قلت له، إنني أتمنى لو أستطيع تعلم مثل هذا الفهم مع الجياد. ردَّ عليَّ، أنت لا تزال ولداً صغيراً. عندما يبلغ عمرك ثلاث عشرة سنة سيكون بإمكانك تعلّم ذلك. بعدها ذهبت إلى البيت وتناولت إفطاراً جيداً.

بعد ظهيرة ذلك اليوم زارنا في البيت عمي خسروف ليتناول القهوة ويدخن السجائر. وجلس في غرفة الاستقبال، يرتشف القهوة ويدخن ويتذكر الريف القديم الجميل. ثمّ وصل إلى بيتنا زائر آخر، مزارع يدعى جون بايرو، كان آشورياً وبسبب وحدته تعلّم الحديث بالأرمنية. أحضرت أمّي إلى الزائر الذي تبدو عليه ملامح الوحدة القهوة والتبغ، وأخذ يلف سيجارة ويشرب القهوة

ويدخن، ثمّ تنهّد أخيراً بحزن وقال، ليس هناك أي أثر لحصاني الأبيض الذي سُرق الشهر الماضي. إنني لا أفهم ماذا يحدث.

تضايق عمي خسروف جداً وصاح، لا ضرر في ذلك. وماذا يعني فقدان حصان؟ ألم نفقد جميعاً وطننا؟ لماذا كل هذا البكاء على حصان؟ قال جون بايرو، يسهُلُ قول ذلك عليك، يا ساكن المدينة، لكنني ماذا أفعل بعربتي؟ وما نفع عربة دون حصان؟

بادره عمي خسروف وهو يقهقه، لا تُعر الأمر أي اهتمام.

قال جون بايرو: لقد مشيت عشرة أميال كي أصل إلى هنا.

صاح عمي خسروف، لديك رجلين.

أجابه المزارع: إن رجلي اليسرى تؤلمني.

قال عمي خسروف وهو يقهقه: لا تعر الأمر أي اهتمام.

قال المزارع: لقد كلفني ذلك الحصان ستين دولاراً.

ردَّ عليه عمي خسروف: أنا أحتقر النقود.

ونهض من كرسيه ومشى مشية متغطرسة، صافقاً باب الشبك خلفه. وأخذت أمّي تشرح، لا عليك، إن له قلباً طيباً. إنه فقط يشعر بالحنين للوطن بعد كل هذه السنين التي مرّت عليه.

خرج المزارع من منزلنا، وأسرعت بدوري إلى بيت ابن عمي مراد. كان مراد يجلس تحت شجرة دراق يحاول ربط جناح مكسور لعصفور صغير لا يستطيع الطيران. وكان يتكلّم مع العصفور.

قال لي: ما وراءك؟

قلت له: إنه المزارع جون بايرو، لقد زارنا في البيت. إنّه يريد جواده. لقد مرَّ عليه حوالي الشهر وهو عندك. أريدك أن تعدني ألا ترجعه إلى صاحبه حتّى أتعلّم ركوبه.

أجابني ابن عمي مراد، سيستغرق تعلّمك ركوب الجواد سنة كاملة.

قلت له: بإمكاننا أن نحتفظ بالجواد لمدة سنة.

قفز ابن عمي واقفاً على قدميه. وصاح، ماذا تقول؟ هل تدعو واحداً من عائلة الغارغولينين للسرقة؟ يجب أن يعود الجواد لصاحبه الحقيقي.

قلت له: ومتى ذلك؟

قال لي: في غضون ستة أشهر على الأقل.

قذف مراد بالعصفور في الهواء. وحاول العصفور الطيران جاهداً، فوقعه مرتين تقريباً، لكنه أفلح في النهاية، وحلّق عالياً وبشكل مستقيم.

في الصباح الباكر كل يوم ولمدة أسبوعين كنت وابن عمي مراد نُخرج الجواد من الحظيرة، في الكرم المهجور حيث كنّا نخبئه، ونمتطيه؛ وفي كل صباح كان الجواد، عندما يحين دوري بركوبه وحدي، يقفز فوق شجيرات الكرمة والأشجار الصغيرة ويلقيني أرضاً ثمّ يعدو. ومع ذلك كلّه، كنت آمل تعلّم ركوب الجواد مع الوقت مثل ابن عمي مراد.

وفي صباح أحد الأيام وعلى الطريق إلى كرم فيتقاجيان المهجور رأينا المزارع جون بايرو في طريقه إلى البلدة فركضنا نحوه. وقال ابن عمي مراد، اتركني أتكلم معه، فأنا لدي طريقتي في التعامل مع المزارعين.

هتف ابن عمي مراد، صباح الخير يا جون بايرو.

تأمّل المزارع الحصان بلهفة.

ردّ جون بايرو: صباح الخير يا أبناء أصحابي. ما اسم حصانكما؟

أجابه ابن عمي مراد بالأرمنية: اسمه "قلبي".

قال جون بايرو: إنه اسم جميل لحصان جميل. أستطيع أن أقسم أن هذا الحصان هو الحصان الذي سُرق منّي منذ عدّة أسابيع. هل يمكنني أن أنظر إلى فمه.

قال مراد: طبعاً.

نظر المزارع إلى فم الحصان، وقال: السن على السن. لو أنني لا أعرف

والديكما، لأقسمت أنه حصاني. فأنا أعرف سمعة عائلتكم الطيبة وأمانتكم. ومع ذلك فإن الحصان يبدو وكأنه توأم حصاني. إن الإنسان الشّكوك لا يُصدّق عينيه أكثر ممّا يصدّق قلبه. طاب يومكما، يا أصدقائي الصغار.

قال ابن عمي مراد، طاب يومك يا جون بايرو.

باكراً في صبيحة اليوم التالي أخذنا الجواد إلى كرم جون بايرو وأدخلناه إلى الحظيرة، لحقت بنا الكلاب وهي تدور حولنا من دون أي نباح. وهمستُ في إذن ابن عمي مراد، الكلاب. اعتقدت أنها ستنبح. نظر إلي وأجابني، ستنبح على شخص آخر، فأنا لدي طريقتي في التعامل مع الكلاب. وضع ابن عمي مراد ذراعيه حول رقبة الجواد، واقترب بأنفه من أنف الجواد وضغط برفق ثمّ ربّت عليه مودّعاً، وغادرنا المكان.

قَدِمَ جون بايرو إلى منزلنا بعد ظهر ذلك اليوم بعربته ودعى والدتي أن ترى حصانه الذي سُرِقَ منه وأُعيدَ إليه. وقال: إنني محتار في أمري، فالحصان غدا أقوى من ذي قبل، وأصبح مزاجه أفضل، أيضاً إنني أحمدُ الله على هذا.

أثار هذا الكلام عمي خسروف، الذي كان يجلس في الرّدهة، وصاح، هدّئ من أعصابك أيها الرجل، هدئ. فحصانك عاد إليك لا تُعر الأمر أي اهتمام.

□□

الأدوار

- قصة: غزالة عليزاده* -

■ ت: سليم عبد الأمير حمدان ■

- عن الفارسية -

- الأول -

كان رضا ومينا يهبطان سلالم فندق زرّيك؛ كانا قد تزوجا حديثاً، يوم الجمعة، الثالث عشر من أيلول سنة ألف وتسعمائة وثمانية وثلاثين. كانت مينا قد أمسكت حاشيةَ التنورة التفتة الزهرية، إلى أعلى، تبتسم وتوكئ رأسها أحياناً على مرفق الرجل. كانت نظرة رضا تشع. اجتازا الطريق الرملية، وضعا أقدامهما على النجيل، ذهبا قرب البركة وجلسا على صخرة مسطحة، أخرجت مينا قطعة خبز من جيب التنورة، قطعتها وأعطتها للبط غطّس رضا رؤوس أصابعه في الماء البارد. كانت خصلات الشعر الأشقر للمرأة تشتعل شرراً في نور الماء والشمس. وتحت بشرة الوجه الريانة، كان عسل ربيع الشباب يدور مع الضربان غير المستقر للبيض. حدق الرجل إلى عينيها: "أوه،

---

* 1948 . 1998 نشأت في عائلة موالية للدكتور محمد مصدق. تقول: "في تلك الدنيا الظالمة تعين عليّ أن أقص . من أجل نفسي . قصصاً مسلية، فتأصلت هذه العادة فيّ، من أجل إدامة البقاء".
صدرت لها أربع مجموعات قصصية.
ماتت منتحرة، ليأسها من شفائها من السرطان فيما يبدو.

أيها الجمال الخالد!".

- الثاني -

وضع علي خليلي قلم الحبر الجاف على المنضدة، أرّث سيجارة وتثاءب، نهض وصب قدح شاي داكن، وشربه جرعة جرعة. كان يبقى صاحياً في الليل، يجلس في المطبخ ويكتب؛ فالنور يزعج زوجته فرنكيس. حدق إلى رسم الورود على الملاءة النايلونية، وخلّل شعره بقبضته: "قصة شهر العسل! ليست رديئة! ولكن كيف أنهيها: نهاية طيبة؟ أو كدرة؟ على كل حال، ينبغي أن تكون جديدة".

كان يشتغل في صالة المدينة. يعود بعد الظهر إلى البيت. يذهب عصراً إلى المتنزه، يتمشى على امتداد الجدول، تحت ظلال الأشجار ويفكر: "حملاً وعبثاً ينقضي الزمان، ولكنني واقف، أخشى الكبر والموت، لا أتوحد مع أحد". وضع يديه في جيبيه: "ومن الجهة الأخرى.. في هذا القفص.. لا أدري، ينبغي أن أكتب!".

- الثالث -

رفع علي رأسه عن الدفتر وحدق إلى الزقاق المقابل، كان يختلف اختلافاً شديداً عن البيوت حوله. فالأواوين والشرفات غارقة في عشقات أرجوانية، وقد تسلقت بضع سيقان فارتفعت عن السقف الجمالوني وراحت تهتز في الريح، والبوبيات السنانية فقدت لونها من إشعاع الشمس، ووراء الستائر السميكة لم يكن يضيء مصباح.

- الرابع -

كان القمر يشع. ومينا تجلس في كرسي راحة على شرفة الفندق، موكئة رأسها على متكأ ظهر[52]، وكانت حاشية تنورتها الحرير الزرقاء تحتك بنعليها المخمليين المزينين بالترتر. مدّ رضا، والفانوس بيده، قدما إلى الإيوان. كان

[52] *متكأ كبير الحجم، كالوسادة، يوضع خلف ظهور الجالسين على الأرض كي يرتاحوا في اتكائهم على الجدار.*

يفرق شعره من الوسط، وقد مشط شعره الأسود اللامع إلى وراء، سأل: "ألا تحسين برداً؟".

وجهت العروس الجديدة وجهها نحوه، لمع القرطان الماسيان الدمعيان بين شعرها، همست: "لم لا؟! في الليل يبرد الجو كثيراً".

وضع رضا الفانوس على الطاولة، ذهب إلى الغرفة وجلب شالاً، ألقاه على كتف المرأة: "صار أحسن الآن؟".

هزت مينا رأسها موافقة. جلس رضا قريباً منها، وسحب إلى صدره . بتنفس عميق . عطر ما وراء أذني المرأة: "أيتها السيدة الصغيرة! سيدتي! لقد انتهى عصر الفراق".

قلبت مينا شفتيها: "انتصرنا، لا؟ لماذا اشتريت ببغاء مينا[53]؟".

طوق الشاب كتفي المرأة: "لذكراك! إنه لا يتكلم، ولكنه يقول . متى ما أعجبه . مينا!".

نظرت المرأة إلى يديها: "يا له من طائر عجيب! أهذا من الهند؟".

غاص رضا في الفكر، وبعد سكوت طويل قال:

. ربما يكون من هناك! فالببغاء يجلبونه من الهند، يقيناً! في عالم الرؤيا كنت أرى دائماً هذا المشهد، أنا وإياك واحد، في حضن الطبيعة". تململت مينا داخل كرسي الراحة: "أنا أعشق الطبيعة. (تنهدت). على ساحل البحر، عند غروب الشمس، والزوارق. رسمت هذا المنظر على مخمل أسود".

ـ سنذهب غداً إلى (جمخاله) فنجلس قرب البحر ونأكل سمكاً مشوياً". رفعت مينا سبابتها: "دجاجا مشويا!".

. ما تهوين! تعهدي فقط بأن تحبي زوجك دائماً".

احمرت مينا وابتسمت: "زوجي؟! ما زلت غير مصدقة، كأنني أحلم". ضغط رضا مرفقها: "فأنت لا تحبينني إذن؟"

---

[53] ببغاء أزرق رمادي، حجمه أكبر من الأخضر الاعتيادي.

سال الدمع من عيني مينا. غطت وجهها بيديها، وبين نشيجها قالت بصوت مرتجف يصدر من قعر الحنجرة: "كلا! كلا!".

نقت الضفادع من ناحية البركة، نظرت مينا إلى القمر: "جميل جدا!".

داعب رضا خدها برؤوس أصابعه: "أنت أجمل!".

سحبت العروس الجديدة مخاطها إلى أعلى.

راح الشاب يغني: "عقرب سالفك المعقوص قرين القمر ما دام القمر في العقرب فهذا ديدننا".

ـ الخامس ـ

دقت الساعة المنضدية. فتح علي عينيه، تثاءب وجلس في الفراش. ألقى نظرة فيما حوله، كان مكان رأس فرنكِيس قد بقي على الوسادة في الطرف الآخر من السرير، وقد التصقت بضع شعرات شقراء على المفرش الكتان. كان لباس نوم المرأة الأخضر ساقطاً على السجادة، وذرات عطر (جورجيا) المتناثرة تجول في الغرفة مختلطة برائحة جسد فرنكِيس؛ عطس علي، نهض وانتعل خفّه المصنوع من جلد كلب البحر. كانت شعرات ناعمة سود قد تساقطت منه، من هنا وهناك، كان هدية فرنكِيس من سفرتها إلى ألمانيا. غسل يده ووجهه وذهب إلى الصالة. كانت المرأة تتريض تحت النور الأزرق والبرتقالي لزجاج البويب الملون. كان اللباس الأسود الملتصق يقولب بدنها، وقد التصقت خصلات من شعرها المصبوغ أشقر على جبينها المتعرق. كانت ترفع ساقيها على إيقاع موسيقى تنطلق من مسجل الصوت، وتُميل جسدها يساراً ويميناً.

جلس علي عند زاوية الجدار، وأشعل سيجارة.

صرخت فرنكِيس: "لا تدخن هنا"، كان صوتها منكسراً ومشروخاً، وأرنبتا أنفها القصير تنفتحان وتنغلقان سريعاً. في ضوء النور الباهت، بدا وجهها وكأنه من شمع، زلقاً عديم الاعتبار.

قطب علي. ذهب إلى المطبخ ساحلاً قدميه، كان فتات خبز محمص عديم الملح متناثراً على المائدة. كانت ذبابة تئز في فنجان قهوة خال. وضع

علي الفنجان تحت الحنفية: "لماذا لا تخرج اليوم؟".

خلع النعلين، ودفعهما على الجدار: "أتمنى أن ألجأ إلى الطبيعة (جلس إلى المائدة، وأمسك رأسه بيديه) لا أستطيع التصميم، صرت عبداً للعادة".

رفع رأسه ونظر إلى البيت القديم، كانت البويبات مغلقة والستائر مسحوبة بكاملها. وضع قدماً في الصالة. كانت المرأة تخطر أمام مرآة بالحجم الطبيعي، وتمسح بيديها على تقعير خصرها.

سألت: "كيف قوامي؟".

جلس علي داخل كرسي الراحة. أغمض عينيه وأوكأ رأسه على المتكأ. كان صوت تقطّرِ ماء يسمع من المطبخ. دقت المرأة قدمها على الأرض: "إنك لا تغلق الحنفية تماماً قط كم مرة أقول؟ هذا الصوت الرتيب يشرخ أعصابي. كالتعذيب الصيني!".

أرّث علي سيجارة.

ذهبت فرنكيس إلى المطبخ. أغلقت الحنفية. عادت ولبست تنورة. وضعت خاماً أبيض على القائم الثلاثي، كانت حمرة صبغ أظفارها على السطح الأبيض للخام تخرق عيني علي. عض زاوية شفته وقال من بين أسنانه: "ألا تخرجين؟".

رفعت فرشاة وجففت زيتها بخرقة ذات مربعات: "أريد أن أشتغل حتى الليل".

أخذ أنف علي يحكه، نهض نصف نهضة: "إذن فأنا أذهب!". أولته المرأة ظهرها، غمست فرشاتها في اللون ورسمت دوائر نيلية. خفض عليّ رأسه، وحك أنفه: "أي جهد ضائع، إحساسات خام، يد بلا روح غير متعلمة، لوحات قابضة للفؤاد بألوان غير منسجمة".

ابتعدت المرأة عن القائم، ضيقت عينيها: "أريد أن أجد وجع الولادة. حلمت ليلة أمس بطفل يخرج من بين المياه الأزلية. كان مثل بوذا بالضبط،

يعصر زهرات نيلوفر بيضاء بين أصابعه الصغيرة. عندما فتحت عيني قلت لنفسي: يا فري: هذا هو! جاءك بنفسه! يا علي: ألا تؤمن بالإلهام؟"

. لا أدري! لم أفكر في هذا الأمر قط.

ذهب إلى خزانة غرفة النوم، فغير ملابسه: "يا للذهن الساذج؛ أمنيات محدودة، أفكار بلا طراوة. كم تدوم رؤيا الطفل الأزلي؟ الرياضة تحت الأنوار الملونة، الأحاديث الطويلة على الهاتف، التأملات غير الموصولة، فأل القهوة الأسبوعي. تغمض أجفانها المثقلة بالـ (ريميل). تبرم شفتيها الحمراوين. تحك برؤوس الأظفار مفرش المائدة: "أنا عاشقة براك" صديقاتها يعبدنها، ولكن لي أيضاً لا يقصّرن بالغمزات، ويبحثن عن فرصة كي نبقى معاً، لا كان من نصيبي! أي لطف في رسوم فرنكيس المعمولة بالطباعة؟ متشابهة تماماً، سود وشقر، قصيرة وطويلة. كأنها خرجت من قالب واحد، آه أيتها النسوة الخياليات! ذوات الأوجه الملائكية! أية ذخائر مملة كدستن في قلوبكن الباهتة الألوان".

مضى نحو الباب وأنزل المقبض.

وكانت فرنكيس، وهي متمددة على البساط، تمسك السماعة بيد، وتقضم أظفر خنصرها، وعيناها غير المزوقتين تسطعان ببريق بارد.

فتح علي الباب حتى المنتصف: "أنا متعب يا فري، ربما ذهبت إلى مكان بعيد".

ضاعت جمله في ضحكة المرأة.

ـ السادس ـ

دقت الساعة اثنتي عشرة دقة. حدق علي إلى قيشاني المطبخ الأزرق، انزلق قلم الحبر الجاف من بين أصابعه، ذهب إلى قرب النافذة ومدّ أصبعاً على الزجاج. أضاءت ستارة البويب المقابل بنور الفانوس؛ مدت المرأة العجوز قدماً إلى الإيوان، كانت الريح تشوش شعرها الأبيض، كانت شفتاها حمراوين، وعيناها لامعتين. وضعت الفانوس على الطاولة، تمشت على طول الإيوان، غنت مدندنة ونظرت إلى القمر، دخلت ثم عادت بعد لحظة حاملة قفصاً

خالياً، علقته على الجدار. ابتعد علي عن البويب، جلس وراء المنضدة، وتناول القلم.

ـ السابع ـ

كانت مينا تركض على الجادة الرملية للفندق ويحتك ذيل غطاء رأسها الرقيق بأغصان البقم. قال رضا من البعيد: "بطيئاً ! ستقعين على الأرض!".

ضحكت المرأة عالياً، رفعت رأسها إلى السماء، كانت بشرة خديها الطرية بفعل شعلة الشباب تشع وترق مع كل قهقهة. وكانت أشعة المسرة الهارية التي لا ماضي لها ولا مستقبل تنتشر من أنسجة جسدها في الفضاء. كان رجلان متوسطا السن يهبطان السلالم الرخامية، وتحت أذرعهما جرائد، وقد رفعا قبعتيهما باسمين عن رأسيهما.

أوصل علي نفسه، قفزاً، إلى مينا، وتناول مرفقها: "أجننت اليوم؟".

أشارت مينا بأصبعها إلى الغيوم المتفرقة: "أتمنى أن أطير إلى هناك، لماذا ليس للإنسان جناح؟ كان ببغاء أخضر يجلس في الصباح الباكر على أسلاك البرق، ذهبت إلى الإيوان وصحت: [هنيئاً لك!]".

خبأ رضا خصلات شعر مينا المبعثرة تحت غطاء رأسها: "لا حيلة في الأمر ! أنت حسناء ومختلة العقل! ولكنك ستعقلين شيئاً فشيئاً، تصيرين سيدة مضبوطة! تديرين بيتاً، تهتمين بترتيب أطفالنا. (برطمت مينا، ضرب رضا بيده على ظهرها) هذه هي الحياة يا عزيزتي! سنشيخ نحن أيضاً ذات يوم".

قطفت مينا وردة من الجنينة، ثبتتها بدبوس بياقة جاكتة زوجها: "أنا لا أريد أن أشيخ".

ـ الثامن ـ

كان البيت خالياً. وعلي يقطع القاعة ذهاباً وإياباً. كانت أساطين النور التي تشع مائلة. الملونة تضيئه من رأسه حتى قدميه. كانت لوحات رسم فرنكيس غير المكتملة مصفوفة على طول الجدار. وكانت رائحة الأصباغ وزيت الكتان تأتيه في أمواج. دخل غرفة النوم. باحثاً عن زر، سحب جرار

منضدة زينة المرأة وحرك علب المساحيق، زجاجات صبغ الأظفار والعطور، انزلقت من لفيفة العلبة البنفسجية رسالة، كانت بخط فرنكيس، لـ "ساغر"، بنت فصلها السابقة.

جلس الرجل وقرأ: "يا ساسا الصغيرة! أما زلت تدعين أنه لا خبر في الغرب؟ هناك أخبار يا عزيزة قلبي! بكلمة واحدة: هنيئاً لك! إنني أتعفن هنا. لا رباط بيني بين علي. إن دنيا هذا الإنسان محدودة جداً وقديمة، إنه غير مستعد لمجرد رؤية "جارموش" أو "تاركوفسكي". أتذكرين؟ يا لله كم كنا أطفالاً! عندما رأيناه أول مرة في مفرق (كالج) مضينا وراءه حتى (تهران بالاس). كان نور النجيل يسطع على شعره الأسود البراق. فتح كتاب "ضرورة الفن في مسير التكامل الاجتماعي" وأمسكه أمام وجهه، أوصى على قهوة إسبرسو وأخرج من جيبه علبة سجائر "جيتان". أمسكنا تحت المائدة بيد إحدانا الأخرى وغرقنا في الضحك.

غرّدتِ في أذني: "يا للمتكبر الجذاب!". أرث السيجارة بولاعة "دنهيل"، أطبق الكتاب وحدق إلى حلقات الدخان. غمزنا إحدانا للأخرى. بدأ قلبي يدق على نحو أحمق. كانت عيناه جميلتين، ونظرته عميقة. إنني لأسأل نفسي بين أوان وآخر أين ذهب ذلك الإنسان؟ ما نسبة هذا الرجل العادي المائع المصاب بالإمساك لي؟ دماغه صدى. والطريف أنه يرسل لنفسه بلا انقطاع بطاقات تهنئة، يتصور نفسه نموذج الخلقة. عندما نذهب إلى دعوة ما (طبيعي أن هذا قليلاً ما يحدث) يجلس في زاوية واحدة، يستمع مكشراً إلى أكثر الكلام جاذبية، عن "هرمونتيك" إلى "دريدا"" حتى "ما بعد الحداثة". يتصور أنه فتح دنيا الفن السحرية ببضع قصص.

"آخ، لكم أتمنى أن نعود إلى تلك الأيام: الإنسان الجليدي وسط باحة الكلية، الربيع الواقعي والجيوب الملأى باللوز الأخضر الفج، "الآنسة جولي"، رؤية "وراء يرو المجنون" لثلاث ليال متتالية أحياناً. إنني متعبة ياساسا! أتمنى أن أجيئ عندك، نذهب معاً إلا الكنسرت ونستمع إلى أعمال "بندرسكي". يا عزيزة فؤادي! أقبلّ شفتيك المنمشتين. رحت فدى لك. فري"

- التاسع -

أضاء علي مصباح المطبخ، جلس وراء المائدة، شرب الشاي: "سأنهيها الليلة، ثم أذهب، الخطوة الأولى مهمة". مد قدماً إلى الصالة. من بين شق الباب نصف المفتوح كان صوت أنفاس فرنكيس مسموعاً. أحس الرجل رجفة في عمود ظهره: "لا همَّ لها، نومها وطعامها جيد، تدور بلا فكر ولا أمل في دورة باطلة، ستعيش إلى أربعين سنة أخرى أيضاً سالمة". عاد إلى المطبخ، وقف جنب البويب. على الإيوان المقابل كانت امرأة مسنة تجلس وراء طاولة، تورق ألبوماً كبيراً. تُخرج تصاوير، وتنظر إليها في نور الفانوس. وكانت أصابعها ترتجف أحياناً فتنزلق التصاوير إلى أسفل.

سحب علي البويب. كانت المرأة تقرأ بصوت أجش:

"عقرب سالفك المعقوص قرين القمر

ما دام القمر في العقرب فهذا ديدننا".

هجم الدم على قلب الرجل: "تقرأ هذا الشعر إياه".

سكتت المرأة المسنة، التفتت ونظرت إلى علي: "تعال هنا فعندي معك شغل". ضغط الرجل الستارة في يده، وسأل بلكنة: "أنا؟".

هزت المرأة رأسها. كانت العينان الغائصتان تلمعان مثل جمر موقد.

لبس علي الجاكتة، هبط السلالم على رؤوس أصابعه، دخل الزقاق، ذهب فوقف قريباً من الإيوان.

أمسكت المرأة المسنة الفانوس عالياً: "دعني أرك جيداً! أأنت مستيقظ كل ليلة؟ (ضحكت) أنا أيضاً مستيقظة، أصاب بالحمى، ولكنه ينام في الأغلب، لا تقصير لديه، يقول الطبيب بفعل اليوريا".

كان علي قد اتكأ بالجدار: "إن كنت محمومة فلا تخرجي، هواء الخريف مؤذ".

قطبت المرأة حاجبيها: "لا تنصح! لقد رأيت الخريف من المرات ضعف ما رأيت أنت. أتعرف أين فندق (زرّين)؟".

وقف علي منتصباً: "أثمة مكان كهذا؟".

ابتسمت المرأة: "طبعاً! (حدقت إلى السماء والقمر) تنق الضفادع طول الليل، كان الهواء كالحرير، والقمر يطلع من وراء أشجار السرو. يجب أن ترى ذلك المكان!".

. ألم يتهدم؟

. تلك الأرض لا تعرف الخراب.

. أتعطيني عنوانه؟

حدقت المرأة إلى عيني علي: "ينبغي أن تعرف أنت أفضل".

تنهد علي: "على الورق".

رفعت المرأة تصويراً، أنزلته بين العرشات الصفر: "لك! خذه! عد واسحب ستائر المطبخ، لا أحب أن ينظر إلي أحد".

انحنى علي ورفع التصوير، عاد إلى البيت، جلس في الصالة وراح يقرأ كتاباً حتى قريب الصبح. ذهب فجراً إلى المطبخ، نظر من شق الستارة، كان رأس العجوز مدلى على صدرها وبقيت يداها المملوءتان بالعروق والأعصاب على الطاولة لا تتحركان. كان نسيم الفجر يهز ظهر كرسي الراحة ويشابك الشعر الأبيض. كانت التصاوير مبعثرة على الأرض.

ـ العاشر ـ

كان قرص الشمس يغوص في المياه البعيدة، وتزول آخر الشعلات عن الأمواج الملأى بالزبد. كانت مينا تجلس على الرمال. وعلي يراقب من جانب منقل النار تقليب أسياخ الدجاج المشوي، وكانت تسقط أحياناً قطرة سمن على الجمر الأحمر فتلف رائحة احتراق تحت أنفه.

كانت التنورة الحرير للعروس الجديدة منشورة على الرمال. ألقى بضع أصداف في الماء، نهض وجلس وراء الطاولة. حدق إلى قرص الشمس اللاهبة، الأرجوانية، وعديمة السطوع.

مد يداً إلى جيبه وأخرج خذروفا، كان قد اشتراه في منتصف الطريق من

غجرية، أدار القبضة المخروطة. على الطاولة الفلزية المدورة راح الجسم الدوار يلف ويقترب من الحواشي.

تقدم رضا بصحن طويل من الدجاج المشوي. رفع من بين الخضروات الموضوعة جنب الطعام ساقاً فوضعه في زاوية شفتيه. سقط الخذروف، بقي على الرمال بلا حراك.

قال الرجل بلطف: "مينا!".

سقط رأس المرأة على صدرها، انزلق غطاء الرأس الأرجواني. في عتمة أول المساء كان سالفاها يميلان إلى البياض وتتحرك يداها المملوءتان بالعروق والأعصاب بنوسان منظم إلى أمام وإلى وراء.

ـ الحادي عشر ـ

مدت فرنكيس، أمام المرآة، مشطاً على شعرها. ارتدت ثوبها الأخضر، دفعت اللحاف جانباً، ودخلت الفراش. نظر إليها علي على البعد. سألت المرأة: "لماذا بهتَّ؟".

خرج الرجل من الغرفة. رفعت فرنكيس كتاباً، قرأت بضع صفحات على غير تعيين، تثاءب وأطفأ مصباح الممر. ذهب علي على رؤوس أصابعه إلى الخزانة، أخذ ملابسه فوضعها في حقيبة، أخرج الصورة من جيبه، حدق إليها في نور مصباح الصالة، على مفرق بناء أبيض كان مكتوباً بحروف سوداء كبيرة "فندق زرّين"، وعلى أساطين مرتفعة كانت سيقان ملأى بزهور النيلوفر، وأمام كل بويب كان ثمة أيوان مطوق بدرابزون.

نظر علي إلى ظهر الصورة، قرأ العنوان عدة مرات، وتحركت شفتاه:

. جادة جالوس.

رفع الحقيبة ولبس المعطف المطري، نزل السلالم. في اليوم السابق كان تشييع جنازة العجوز، وقف أمام الزقاق غير النافذ. لرؤية الفانوس المضاء خفق أجفانه، كان رجل يجلس في كرسي راحة، شعره أبيض، ألعوبة للريح.

استدار وفتح باب السيارة، جلس وراء المقود وانطلق. بعد أن اجتاز

■ concents ■

المفرق أرّث سيجارة، غنّى مدندناً:

"عقرب سالفك المعقوص قرين القمر

ما دام القمر في العقرب فهذا ديدننا".

□□



الزعيم

- قصة: هنريك شينكييفيتش -

■ ت: فهد حسين العبود ■

- عن البولونية -

في مدينة (أنتيلوبا) الواقعة على نهر يحمل نفس الاسم في ولاية تكساس، أسرع كل حي إلى عرض السيرك. لقد كان اهتمام السكان كبيراً بهذا الحدث، فهذه هي المرة الأولى منذ تاريخ إنشاء المدينة التي يزورها فيها سيرك راقصات ومهرجين وبهلوانات.

إن المدينة ليست بالقديمة، فقبل خمس عشرة سنة لم يكن يوجد هنا حتّى بيت واحد، بل لم يكن يتواجد في كل الأنحاء القريبة ولو شخص واحد أبيض، في حين كان ينتصب على ضفاف النهر، وفي نفس المكان الذي تقع عليه الآن (أنتيلوبا) معسكر هندي عرف باسم (شيافاتا). كانت (شيافاتا) عاصمة (الأفاعي السود)، الذين قضّوا في ذلك الحين مضاجع المعسكرات الألمانية (برلين، غروندن، هارمونيا) الواقعة على حدودهم، الأمر الذي أثار حفيظة المستوطنين الذين ما عادوا يحتملون أكثر.

في الحقيقة لم يفعل الهنود الحمر شيئاً سوى حماية منطقتهم التي خصصتها لهم حكومة ولاية تكساس بأوثق الاتفاقيات، ولكن ماذا يهم مستعمري (برلين وغروندن وهارمونيا) من هذه المواثيق؟!!، صحيح أنهم سلبوا

من (الأفاعي السود) الأرض والماء والهواء ولكنهم في نفس الوقت علموهم الحضارة، في حين أن أصحاب الجلود الحمراء ردوا الجميل على طريقتهم، فراحوا يسلخون جلود رؤوسهم. لم يكن من الممكن استمرار هذا الحال، لذلك فإن مستوطني (برلين وغروندن وهارمونيا) تحشدوا في إحدى الليالي المقمرة في أربعمائة رجل وطلبوا المساعدة من المكسيكيين القاطنين في (لاورا) ثمّ هاجموا (شيافاتا) النائمة. لقد كان النصر حاسماً، احترقت (شيافاتا)، واجتث السكان عن بكرة أبيهم بغض النظر عن السن والجنس، مفرزة صغيرة من المحاربين الذين كانوا قد ذهبوا في تلك الليلة إلى الصيد هي فقط التي نجت، أمّا من المدينة نفسها فلم ينج أحد على الإطلاق خاصة وأن المدينة كانت تقع على حواف النهر، الذي كان، كما هي العادة في الربيع، يفيض ويحاصر المعسكر بمياه ذات عمق خرافي. على أن هذا الموقع الذي ضيع الهنود الحمر هو نفسه الذي حظي بإعجاب الألمان، صحيح أن الهرب من الوادي صعب ولكن الوادي في نفس الوقت يوفر حماية جيدة، وهذه الفكرة هي التي دفعت مستوطني (برلين، غروندن وهارمونيا) للهجرة إلى الوادي حيث قامت هناك وبلمح البصر (أنتيلويا) المتحضرة على أنقاض (شيافاتا) المتوحشة.

في غضون خمس سنوات وصل عدد السكان إلى ألفي نسمة، وفي السنة السادسة تمّ الكشف في الجهة الثانية من الوادي عن منجم للفضة الخام، وقد أدى استثماره إلى مضاعفة عدد السكان، أمّا في السنة السابعة فقد تمّ وبقوة قانون الحكومة المحلية شنق آخر تسعة عشر محارباً من سلالة (الأفاعي السود) في ساحة المدينة بعدما قبض عليهم في غابة (الأموات) القريبة، ومنذ ذلك الحين لم يعد أي شيء يقف عقبة في طريق ازدهار (أنتيلويا).

تمّ إصدار جريدتين يوميتين وواحدة كانت تصدر يوم الاثنين، وربطت المدينة بسكة حديدية مع (ريو دل نورته). كما تمّ تشييد مدرستين، واحدة منهما عليا. وفي الساحة التي شنق فيها آخر (الأفاعي السود) أقيمت مؤسسة خيرية، وراح القسيسون في الكنائس يعلمون الناس كل أحد حب ذوي القربى واحترام خصوصيات الغرباء وما إلى ذلك من قيم حميدة يحتاجها المجتمع المتحضر،

حتّى أن أحد المحاضرين المهاجرين ألقى خطاباً في (الكابيتول) عن حقوق الشعوب. كما نوه السكان الأغنياء إلى الحاجة لتأسيس جامعة مما اضطر حكومة الولاية إلى تلبية هذه الرغبة.

لقد سارت أمور السكان على ما يرام إذ عادت عليهم تجارة الفضة الخام والبرتقال والشعير والنبيذ بعائدات محترمة. كانوا مستقيمين، نظاميين، دقيقين، مجتهدين وسمينين أيضاً، حتّى أن الذي كان يزور مدينة (أنتيلويا) ذات البضعة عشر ألف نسمة بعد ذلك، ما كان ليرى في تجارها الأغنياء، أولئك المحاربين القساة الذين أحرقوا (شيافاتا) قبل خمسة عشر عاماً!

كان نهارهم يمر بين المحال والورش والمكاتب، أمّا الأمسيات فكانوا يقضونها في حانة بيع الجعة المسماة (تحت الشمس الذهبية)، الواقعة قريباً من شارع (أفاعي الجرس).

كان من الممكن لمن يسمع في تلك الحانة الأصوات اللينة الخارجة من أعماق الحلوق مثل: "mahlzeit, mahlzeit" (صحة، صحة).

أو تلك الرخوة مثل:

"nun ja wissen sie, Herr Muller, ist das aber moglich?" (أجل أنت تعلم أيها السيد مولر هل هذا مع ذلك ممكن؟).

أو يسمع صوت قرع الكؤوس وخرير البيرة، ويرى بقع الرغوة المراقة على الأرض، وذلك الهدوء والبطء، وتلك الوجوه المتكبرة الملطخة بالدهن، وتلك العيون التي تشبه عيون الأسماك، أن يعتقد بأنه يجلس في إحدى حانات البيرة في (برلين أو موناخيوم) وليس على أطلال (شيافاتا) التي لم يعد أحد يفكر فيها في حين كانت الأمور في المدينة تسير بشكل جيد تماماً.

كانت مسارعة الحشود إلى السيرك في ذلك المساء لسببين: أولاً لأن الترويح عن النفس كان شيئاً ممتعاً ومستحقاً بعد العمل الشاق، وثانياً لأن السكان كانوا فخورين بحضور السيرك إلى مدينتهم فمن المعلوم أن فرق السيرك لا تزور إلا المدن المحترمة، لذلك فإن قدوم فرقة (هون م. دبين) أكد

بما لا يقبل الشك ضخامة وأهمية (أنتيلوبا).

ورد في برنامج السيرك أن الفقرة رقم 2 هي "مشي على حبل معلق على علو خمسة عشر قدماً من الأرض بمرافقة الموسيقى، ينفذها اللاعب المشهور (النسر الأحمر)، زعيم (الأفاعي السود) آخر سلالة الملوك ووريثها المتبقي حيث تتضمن هذه الفقرة:

أ) المشي

ب) قفزات (أنتيلوبا)

ت) رقص وأغنية الموت

فجعل هذا الإعلان من الزعيم الشغل الشاغل في (أنتيلوبا).

لقد روى (هون م. دبين) في حانة (تحت الشمس الذهبية) أنه قبل خمسة عشر عاماً، وخلال سفره إلى (سانتافو) في (بلاتس دي تورنادو) التقى هندياً أحمر محتضراً برفقة صبي في العاشرة من عمره، وقد مات ذلك العجوز بعدها من الجراح والإنهاك ولكنه قبل موته أخبره بأن ذلك الصبي هو ابن زعيم (الأفاعي السود) المقتول ووريث منصبه، وقد التقطت الفرقة ذلك اليتيم، حيث أصبح فيما بعد بهلوانها الأول.

لم يعلم (هون م. دبين) إلا في حانة (تحت الشمس الذهبية) أن (أنتيلوبا) كانت في يوم في يوم من الأيام (شيافاتا) وأن البهلوان المشهور سيستعرض نفسه فوق قبور آبائه.

لقد طيبت هذه المعلومة مزاج مدير السيرك، فهو الآن بالتأكيد يستطيع أن يبني حساباته على أساس إثارة كبرى إذا تمكن من استغلال المؤثرات.

كان من المفهوم أن يتدافع المحافظون من (أنتيلوبا) إلى السيرك لكي يمكنوا زوجاتهم وأطفالهم المستقدمين من ألمانيا، والذين لم يروا في حياتهم هندياً أحمراً واحداً من مشاهدة آخر (الأفاعي السود) ولكي يقولوا لهم: "انظروا لقد أعملنا السيف هي هؤلاء قبل خمسة عشر عاماً".

"أوه أيها السيد اليسوع!!!"، لقد كان من المحبب لهم سماع صيحة

التعجب تلك سواء من فم (أمالشن) أو (فرايك) الصغير.

كانت كلمة (الزعيم) تتردد في كل أرجاء المدينة دون توقف. راح الأطفال منذ الصباح يختلسون النظر من شقوق الألواح الخشبية، ووجوههم مفعمة بالفضول والرعب معاً، أمّا الصبية الأكبر فقد انتشت فيهم روح القتال فكانوا في طريق عودتهم من المدرسة يمشون مشية عسكرية مهيبة وهم أنفسهم لم يكونوا يعرفون لماذا يفعلون ذلك.

•••

الساعة هي الثامنة مساءاً، الليلة رائعة، رائقة، ممتلئة بالنجوم، النسيم يحمل من خارج المدينة رائحة بساتين البرتقال التي تختلط داخل المدينة برائحة منقوع الشعير. في السيرك ينعكس وهج الأضواء. المشاعل الإسفلتية الضخمة المركزة أمام البوابة الرئيسية تتوهج وتطلق الدخان، فيهز النسيم ذيول الدخان وألسنة اللهب الساطع التي تنير الأرجاء المظلمة من البناء، الذي هو عبارة عن عازل خشبي مدور نصب حديثاً، يعلوه سقف مدبب في قمته علم أمريكي مليء بالنجوم. أمام البوابة تقف الجموع التي لا تستطيع الوصول إلى الداخل أو التي لا تملك ما تشتري به التذاكر وتراقب عربات الفرقة وستائر بوابة الدخول الكتانية التي رسمت عليها معركة للبيض مع ذوي الجلد الأحمر. في اللحظات التي تنزاح فيها الستارة قليلاً يظهر داخل البوفيه المنار مئات الأكواب الزجاجية على الطاولات.

أخيراً هاهم يرفعون الستارة فتدخل الجموع وتأخذ الخطوات البشرية بالدبيب فوق الممرات الفارغة بين المقاعد، وبعد لحظات تغطي كتلة قاتمة متحركة كل الممرات من الأعلى إلى الأسفل.

الرؤية في السيرك واضحة كما في النهار، إذ بالرغم من أنه لم يكن هناك وقت لمد أنابيب الغاز إليه إلا أن الثريا الضخمة المؤلفة من خمسين مصباحاً نفطياً تغرق الحلبة والمتفرجين بوابل من النور.

تحت الأشعة تظهر رؤوس /شريبة/ البيرة مستندة إلى الخلف من أجل إراحة /غباغبهم/ المنتفخة، كما تظهر وجوه النساء الفتية ووجوه الأطفال

الرائعة الذين تكاد عيونه تخرج لفرط الفضول.

عموماً يمكن القول أن كل المتفرجين يحملون معالماً غريبة، سعيدة وغبية معاً، كما هي الحال دائماً مع جمهور السيرك.

الجميع ينتظرون بفارغ الصبر وسط الهمهمات التي تقطعها صيحات الباعة "بيرة طازجة... بيرة طازجة".

يقرع الجرس أخيراً. يدخل ستة من السائسين مرتدين أحذية مطاطية، ثمّ يصطفون في رتلين أمام المدخل الذي يربط الحلبة بالإسطبل. يندفع من بين الصفين حصان متواثب بدون لجام أو سرج، وعليه ما يشبه غيمة مكونة من وشاح وقماش الموسلين والتول، إنها الراقصة (لينا). يبدأ استعراض الفروسية بمرافقة الموسيقى. إن (لينا) جميلة لدرجة أن (ماتيلد) الفتية ابنة صانع البيرة في شارع (أبونتسيا غاسه)، التي يقلقها هذا المنظر، تميل الآن إلى أذن (فلوس) صاحب الدكان الفتي الذي يسكن في نفس الشارع وتسأله بخفوت إن كان لا يزال يحبها.

يبدأ الحصان في هذه الأثناء بالعدو سريعاً، ثمّ يأخذ بالتنفس مثل مقدمة قطار. تقرقع ضربات السوط. يندفع عدة مهرجين خلف الراقصة وهم يتصايحون ويتبادلون الصفعات على وجوههم. تومض الراقصة كالبرق وينهال التصفيق، يا له من استعراض ممتع! ولكن الفقرة الأولى تمر بسرعة، ويحين أوان الفقرة الثانية.

تنتقل كلمة (الزعيم) بين شفاه المتفرجين. لم يعد أحد يعير انتباهاً للمهرجين الذين لا زالوا يتصافعون، ووسط قفزاتهم الأشبه بقفزات القرود، يرفع السائسون السيبتين الخشبيتين ويضعونهما على طرفي الحلبة. تتوقف موسيقى (يانكه دوله) المرحة ويبدأ لحن (الكوماندور من دونجوان) بأنغامه الكئيبة، ثمّ يشد الحبل بين السيبتين.

تسقط فجأة أشعة الضوء البنغالي من جهة المدخل فتملأ كل الحلبة بلون دموي، ووسط ذلك الشعاع يظهر الزعيم المخيف، آخر (الأفاعي السود) ولكن ما هذا....؟ لا يدخل الزعيم بل مدير الفرقة (هون م. ديين) بنفسه. ينحني

للجمهور ويعلن بصوته أنه من دواعي فخره أن يدعو عطوفة السادة المحترمين والسيدات الجميلات اللواتي لا يقلنّ احتراماً إلى التزام الهدوء بشكل استثنائي في تصرفاتهم، وإلى عدم التصفيق، والصمت التام، فالزعيم مثار بشكل غير عادي وهو أكثر وحشية من المألوف.

لقد أحدثت هذه الكلمات انطباعاً كبيراً، ومن العجيب أن نفس سادة (أنتيلويا) المبجلين الذين اقتلعوا (شيافاتا) قبل خمسة عشر عاماً يتملكهم الآن شعور كريه بشكل فائق للعادة. قبل لحظة، عندما كانت (لينا) الجميلة تنفذ فقراتها على الحصان، كانوا سعيدين لكونهم يجلسون قريباً، بجانب إفريز الحلبة، حيث يمكن رؤية كل شيء بشكل جيد، أمّا الآن فإنهم ينظرون بنوع من الحنين إلى الطبقات العليا من السيرك، وخلافاً لقوانين الفيزياء فإنهم يشعرون بضيق التنفس كلما هبطوا إلى الأسفل.

ترى ألا زال ذلك الزعيم يذكر؟ علماً بأنه تربى منذ حداثة سنه في فرقة (هون م.دبين) المؤلفة بشكل كامل تقريباً من الألمان. ترى ألم ينس بعد؟ إن ذلك يبدو مستبعداً، فلا بد أن يكون هناك تأثير للوسط المحيط ولخمسة عشر عاماً من ممارسة مهنة السيرك واستعراض الفنون وسماع التصفيق.

(شيافاتا، شيافتا)!!!، إنهم أيضاً كالمان، يعيشون على أرض غريبة، بعيداً عن وطنهم ولكنهم لم يعودوا يفكرون به إلا حين تسمح أعمالهم بذلك. قبل كل شيء يجب أن يأكل المرء ويشرب، يجب أن يتذكر هذه الحقيقة كل ألماني وكذلك هذا المتبقي من (الأفاعي السود). فجأة يقطع تلك الأفكار أزيز وحشي في الإسطبلات، ثمّ يظهر على الحلبة الزعيم المنتظر بقلق. تسمع قرقعة قصيرة، ترى هل...؟ إنه هو! إنه هو!

يسود الصمت، ويبقى فقط فحيح النار البنغالية المتأججة عند المدخل. تتجه كل الأنظار إلى قامة الزعيم الذي عليه ان يظهر في السيرك على قبور أسلافه. إن هذا الهنديِ الأحمر يستحق فعلاً أن ينظر إليه، يبدو معتداً بنفسه مثل ملك، يغطي قامته الشامخة معطف من فرو القاقوم الأبيض، رمز الزعامة، مما يذكرك بنمر سيئ الترويض. وجهه الشبيه براس نسر يبدو وكأنه

منحوت من النحاس، تلتمع فيه ببريق بارد عينان هنديتان بكل معنى الكلمة، هادئتان، لا مباليتان ومشؤومتان، ينقلهما بين الجموع كما لو كان يبحث عن فريسة، فهو في النهاية مسلح من رأسه حتّى قدميه، فعلى رأسه تتمايل الريشات، وخلف النطاق يوجد فأس ومدية لسلخ الجماجم، وفي يده يحمل بدلاً من القوس قصبة طويلة يستخدمها أثناء المشي على الحبل. يتوقف في وسط الحلبة ويطلق فجأة صيحة الحرب.

"يا سيدي يسوع!"، إنها صيحة (الأفاعي السود). إن أولئك الذين أبادوا (شيافاتا) يتذكرون جيداً هذه الصيحة المرعبة، ومن العجيب أنهم، وهم الذين لم يتهيبوا قبل خمسة عشر عاماً من آلاف المحاربين الذين كانوا يطلقون نفس الصيحة، يتصببون الآن عرقاً أمام واحد منهم.

يقترب المدير من الزعيم ويتحدث إليه كما لو أنه يريد تهدئته، ويبدو أن كلماته أثمرت وأن البهيمة شعرت باللجام، فها هو الزعيم بعد لحظة يبدأ بالتأرجح على الحبل، ثمّ يتقدم مثبتاً نظره بالثريا ذات المصابيح النفطية، ينحني الحبل بشدة، وأحياناً لا يعود مرئياً نهائياً، ثمّ يتقدم مثبتاً نظره بالثريا ذات المصابيح النفطية، ينحني الحبل بشدة، وأحياناً لا يعود مرئياً نهائياً، فيبدو الهندي وكأنه معلق في الهواء، أو كأنه يصعد جبلاً. لا يزال يتقدم إلى الأمام، يتراجع، ثمّ من جديد يتقدم في محاولة للحفاظ على توازنه، تبدو يداه الممدودتان المغطاتان بالمعطف كجناحين ضخمين، يترنح...! يسقط..! لا!، تصفيق قصير متقطع ينبعث فجأة كالعاصفة ثمّ يسكن. يزداد وجه الزعيم خطورة. في نظره المعلق بالمصابيح النفطية يلتمع شعاع مرعب. يعم القلق السيرك، ولكن لا أحد يقطع الصمت. في هذه الأثناء يقترب الزعيم من النهاية الأخرى للحبل، يقف، ثمّ على غير المتوقع تنبعث من بين شفتيه أغنية حربية ما يميزها أنه كان يغنيها بالألمانية، وهذا شيء من السهل فهمه، فلا بد أنه نسي لغة (الأفاعي السود)، وعلى كل حال فإن أحداً لا يعير اهتماماً لهذا الأمر. الجميع ينصتون إلى الأغنية التي تتعالى وتقوى شيئاً فشيئاً، إنها أغنية نصف مغناة، وفي نصفها الآخر نوع من نداءات كئيبة بشكل لا يوصف،

نداءات وحشية، جشّاء، مفعمة بلهجة افتراسية تقول:

"في كل عام، بعد الأمطار الكبيرة كان يخرج خمسمائة محارب من (شيافاتا) إلى ساح الوغى أو إلى الصيد الربيعي الكبير، وحين كانوا يعودون من الحرب، كانت تزينهم جلود الجماجم، وإذا ما عادوا من الصيد، حملوا معهم اللحم وجلود (البوفالو) فتستقبلهم الزوجات بالفرح والرقص تحية للروح الكبرى. كانت (شيافاتا) سعيدة، نساؤها يعملن في الخيام، وأطفالها يترعرعون ليصبحوا نساء جميلات ومحاربين شجعان. كان المحاربون يموتون في ساحة المجد فيمضون إلى الصيد مع أرواح الآباء في الجبال الفضية، لم تلطخ فؤوسهم أبداً دماء النساء والأطفال، لأن محاربي (شيافاتا) كانوا رجالاً سامين. كانت (شيافاتا) عظيمة حتّى جاءت الوجوه الشاحبة من وراء البحار البعيدة وقذفت النار فيها. لم ينتصر المحاربون الشاحبون على (الأفاعي السود) في ساحة القتال ولكنهم تسللوا في الليل كالثعالب، غرسوا مداهم في صدور الرجال والنساء والأطفال النائمين. وهكذا لم يعد يوجد (شيافاتا) لأن البيض أقاموا مكانها خيامهم الحجرية. إن السلالة المذبوحة و(شيافاتا) المخربة تناديان بالثأر". انبح صوت الزعيم، ويبدو الآن وهو يتأرجح على هذا الحبل مثل ملاك انتقام أحمر معلق فوق رؤوس الحشد البشري. حتّى المدير يبدو الآن قلقاً ظاهرياً. يسود الصمت في السيرك، ثمّ يهدر الزعيم متابعاً: "بقي من كل السلالة طفل واحد. كان صغيراً وضعيفاً، ولكنه أقسم لروح الأرض أنه سينتقم وسيشهد جثث الرجال والنساء والأطفال البيض، سيشهد الأهوال والدماء!....."

تتحول الكلمات الأخيرة إلى زئير غضب. تسود في السيرك همهمات شبيهة بهبوب ريح مفاجئ. تتزاحم في الأدمغة آلاف الأسئلة التي تحتاج إلى أجوبة. ما الذي سيفعله هذا النمر الغاضب؟ ماذا سيعلن؟ كيف سينفذ الانتقام؟ هو؟ وحده؟ أيجب البقاء أم الهروب؟ أيجب الدفاع وكيف؟ ما هذا؟ تتردد أصوات النساء المرعوبة. فجأة تنطلق صيحات وحشية من صدر الزعيم، يتأرجح بعنف ويقفز إلى السيبة الخشبية الواقفة تحت الثريا ويرفع عصا التوازن. تطير الفكرة الجهنمية كالبرق بين الرؤوس "سيكسر المصابيح ويغرق

السيرك بسيل من النفط المشتعل". تنطلق وبصوت واحد من صدور المتفرجين صرخة" ولكن ما هذا؟!" يصيحون من الحلبة" توقف! توقف!.. يختفي الزعيم، يقفز ويغيب في المخرج. ألن يحرق السيرك؟ أين ذهب؟ هاهو يدخل، من جديد يدخل مقطوع النفس، متعباً، يحمل في يده آنية من الصفيح، يمدها باتجاه الجمهور ويقول بصوت توسلي" جودوا بشيء لآخر (الأفاعي السود)"، تسقط الصخرة عن صدور المتفرجين. إذن لقد كان كل هذا مقرراً بالبرنامج؟ كانت هذه خدعة من المدير؟، مجرد مؤثرات؟. تنهال أنصاف الدولارات والدولارات، إذ كيف يمكن أن تمنع عن آخر (الأفاعي السود)؟، إن الناس في (لأنتيلويا) المقيمين على رماد (شيافاتا) لديهم قلوب.

بعد العرض شرب ا لزعيم البيرة وأكل (الكاندل) في (تحت الشمس الذهبية). يبدو فعلاً أن المحيط أثر فيه.

أحرز بعد ذلك شهرة كبيرة في أنتيلوبا، وخصوصاً في الوسط النسائي حتى أن الشائعات أخذت تدور.........!

□□

من قصص ايفان سوداريف

الطبع الروسي

- قصة: الكسي تولستوي-

■ ت: عدنان جاموس ■

- عن الروسية -

***تعريف** بالكاتب: الكسي نيكو لايفتش تولستوي 1882/ 1883- 1945 كاتب روائي وقاصّ ومسرحي روسي -سوفييتي.*

انتسب إلى المعهد التقاني في مدينة بطرسبورغ، وتخرج فيه مهندساً في عام 1907. عمل إبان الحرب العالمية الأولى مراسلاً صحفياً عسكرياً. وعند قيام ثورة أكتوبر في عام 1917 في روسيا انحاز إلى صفوف معارضيها وهاجر إلى أوربا، وأقام في خريف عام 1921 في برلين، وسرعان ما دب الخلاف بينه وبين زمر المهاجرين الروس في أوربا الغربية، وتغيرت نظرته إلى الثورة البلشفية في روسيا، وعاد مع أسرته إلى الوطن في عام 1923. انتخب عضواً في أكاديمية العلوم السوفييتية عام 1939. وتوفي في موسكو في 23 شباط عام 1945.

نشر عدداً كبيراً من القصص والأقاصيص والروايات والمسرحيات والتحقيقات ومن أشهر قصصه "طفولة نيكيتا" (1919 –1920) ومن رواياته في الخيال العلمي "هيبر بولويد المهندس غارين" (1925) ومن رواياته التاريخية الشهيرة "بطرس الأول" (1929 –1934)، أمّا قمة أعماله الروائية فهي ثلاثيته "درب الآلام" التي صور فيها تفسخ المجتمع البرجوازي وأحداث الثورة والحرب الأهلية ثمّ انتصار الثورة الاشتراكية.

*ونشر الكاتب في العام **1942** عدداً من الأقاصيص عن المقاومة اشتهرت بعنوان "قصص ايفان سوداريف" ثم أضاف إليها في العام **1944** أقصوصة بعنوان "الطبع الروسي" التي لاقت أكبر عدد من التعليقات والانطباعات بين القراء. وقد استوحى الكاتب موضوع الأقصوصة من حادثة حقيقية رواها له نائب مسؤول التحرير في جريدة "النجمة الحمراء"، حيث نشر عمله هذا. وكانت هذه الأقصوصة هي آخر ما كتبه تولستوي قبل الرحيل.*

***

الأقصوصة:

الطبع الروسي! موضوع أكبر بكثير من أن تستوعبه أقصوصة قصيرة. ولكن ما العمل إذا كنتُ أرغب بالذات في أن أتحدث إليكم عن هذا الموضوع.

الطبع الروسي! هيا.. جرِّبْ صِفه... أعن المآثر البطولية ستتحدث؟! لكنها من الكثرة إلى حد يجعلك تحتار، فأيها تفضّل؟ بيد أن صديقاً لي أنجدني بقصة صغيرة مأخوذة من حياته الشخصية. لن أصف لكم كيف كان يوجه الضربات إلى الألمان، مع أنه يحمل ميدالية النجمة الذهبية" وتغطي الأوسمة نصف صدره. إنه إنسان بسيط، هادئ، عادي، مزارع كولخوزي من قرية تابعة لمقاطعة ساراتوف في حوض الفولغا.

لكنه يمتاز من جملة ما يمتاز به ببنية متينة متناسقة، وبالوسامة.

أحياناً تتلذذ بالنظر إليه وهو خارج من برج الدبابة وكأنه إله الحرب! يقفز من المدرّعة إلى الأرض، ينزع خوذته عن خصلات شعره الرطبة، يمسح وجهه المتسخ بخرقة، ويبتسم حتماً، وبمودة صادقة.

في خضم الحرب، إذ الناس يحومون باستمرار قرب الموت يغدون أنقى نفساً، وتنسلخ عنهم السخافات جميعاً كما تنسلخ البشرة المحروقة التي لفحتها الشمس، ولا يبقى في الإنسان سوى الجوهر، وهو، بالطبع، صلب لدى

بعضهم، وأقل صلابة لدى آخرين. ولكن حتّى هؤلاء الذين يشوب جوهرهم عيب ما تراهم يستنهضون همتهم، ويتوق كل منهم إلى أن يكون رفيقاً جيداً ووفياً. أمّا صديقي يغور دريموف فقد كان حتّى قبل الحرب ذا سلوك صارم، وكان يُكن احتراماً عميقاً وحباً جارفاً لأمه ماريا بوليكا ربوفنا وأبيه يغور يغوروفتش. كان يقول: "أبي إنسان رصين، واحترام الذات يأتي لديه في المرتبة الأولى. ودائماً يقول لي: أنت يا ولدي تشاهد كثيراً في هذا العالم، وتسافر إلى الخارج، ولكن عليك دائماً أن تفخر بأنك روسي.."

وكان لصديقي خطيبة من قريته نفسها على الفولغا. عندنا هنا يتحدثون كثيراً عن الخطيبات والزوجات، ولا سيما عندما يسود الهدوء في الجبهة، ويشتد البرد، ويجلس الناس بعد العشاء في المأوى المحفور تحت الأرض وينطلق الدخان من السراج والطقطقة من المدفأة. عندئذ يتبادلون أحاديث تجعلك تصغي بكل كيانك. يبدؤون عن سبيل المثال، بالسؤال:

"ما هو الحب؟" فيقول أحدهم: "يولد الحب على أساس الاحترام".. ويقول آخر: "لا، أبداً، الحب مجرد عادة، فالشخص لا يحب زوجته فقط، بل يحب أيضاً أباه وأمه، ويحب حتّى الحيوانات.." ويقول ثالث: "تفوه، ما هذا الهذر! الحب هو عندما يغلي كل شيء فيك، وترى الإنسان يمشي كالسكران.." ويظلون "يتفلسفون" على هذا المنوال ساعة أو ساعتين إلى أن يتدخل الرئيس ويحدّد بنبرة آمرة جوهر الموضوع.. ولأن يغور دريموف كان، على الأرجح، يخجل من الخوض في مثل هذه الأحاديث فإن كلامه على خطيبته جاء عرضاً، وذكر أنّها جميلة جداً، وبما أنّها قالت إنها ستنتظر فهي ستنتظره مهما طال غيابه، وحتى لو عاد إليها بقدم واحدة..

وهو لم يكن يحب أيضاً أن يتحدث عن المآثر البطولية في الحرب.

يقول: "لا أجد رغبة في تذكّر مثل هذه الأمور!" ثمّ يعبس ويشعل سيكارة. ولم نكن نعرف شيئاً عن المعارك التي تخوضها دبابته إلا من أحاديث أفراد

طاقمها، ولا سيما السائق تشوفيلوف الذي كان يدهش المستمعين بقصصه.

"اسمع.. ما إن استدرنا حتّى رأيت دبابة تخرج من خلف التلة.. صحت: "أيها الرفيق الملازم، النمر!" فصرخ: "إلى الأمام بكامل سرعتك!" وأخذت أموّه، متستراً بأشجار التنوب، إلى اليمين، إلى اليسار.. كانت "النمر" تسدد سبطانة مدفعها كالأعمى، وأطلقت، فلم تصبنا.. وأطلق الرفيق الملازم عليها فأصابها في جنبها، وتطايرت الشظايا! وأطلق ثانية فأصاب البرج وارتفع خرطوم الدبابة إلى الأعلى.. وأطلق الملازم مرة ثالثة فإذا بالدخان ينبثق من جميع شقوق "النمر"، وتندفع منها شعلة نارية تعلو إلى ارتفاع مئة متر، ويخرج أفراد الطاقم من فتحة النجاة. وهنا يفتح فانكا لابشين نيران مدفعه الرشاش، فيجندلهم وهم يلبطون بأرجلهم.. وهكذا أصبح الطريق أمامنا مفتوحاً. وبعد خمس دقائق دخلنا القرية كالعاصفة. وأخذت أندفع إلى هنا وهناك.. والفاشيست يتراكضون مذعورين.. كانت الأرض موحلة، وبعضهم كان يثب تاركاً جزمته ويركض بجوربيه. اتجهوا كلهم إلى الزريبة، فأمرني الرفيق الملازم:

"هيا، اقتحم الزريبة". حولنا مدفع الدبابة إلى جانب، واندفعتُ نحو الزريبة بكامل سرعتي.. وعيونكم ترى كيف أخذت المجازات تطقطق أمام درع الدبابة، وكيف انهارت الألواح الخشبية ومداميك القرميد، وأنا أسحقها مع الفاشيست الذين انهار فوقهم السقف، أمّا الباقون فقد استسلموا.. وانتهى هتلر.."

هكذا كان يقاتل الملازم يغور دريموف، إلى أن وقع له حادث مؤسف.

ففي أثناء معركة كورسك الطاحنة التي نزفت فيها دماء الألمان وتراجعوا مذعورين، أصيبت دبابته بقذيفة وهي فوق مرتفع في حقل قمح، وقتل اثنان من أفراد طاقمها في الحال، ثمّ شبّت فيها النار بعد إصابتها بقذيفة ثانية. فقفز السائق تشوفيليوف من الفتحة الأمامية واعتلى الدرع واستطاع أن ينتشل الملازم في الوقت المناسب، وكان هذا فاقداً الوعي وبزته تحترق. وما أن ابتعد تشوفيليوف قليلاً وهو يجر الملازم حتّى انفجرت الدبابة بقوة هائلة قذفت ببرجها

إلى مسافة تقارب الخمسين متراً. وأخذ تشوفيليوف يملأ حفنتيه بالتراب الرخو ويلقي به على وجه الملازم ورأسه وملابسه لإطفاء النار. ثمّ راح يزحف به من حفرة إلى حفرة حتّى أوصله إلى مركز التضميد. وكان تشوفيليوف يقول: "لماذا انتشلته آنذاك من الدبابة؟ لأنني سمعت أن قلبه يدق..".

نجا يغور دريموف من الموت؛ وعلى الرغم من أن وجهه قد احترق، حتّى أن عظامه بانت في بعض الأماكن، إلا أن عينيه بقيتا سالمتين. لزم المستشفى ثمانية أشهر، وأجروا له عملية ترميم إثر أخرى؛ ورمموا له أنفه وشفتيه وجفنيه وأذنيه.

وبعد ثمانية أشهر نزعوا الضمادات، ونظر إلى وجهه الذي لم يعد الآن وجهه. الممرضة التي ناولته المرآة أشاحت بوجهها وبكت.

أعادها إليها على الفور وقال: - يحدث ما هو أسوأ، هذا يمكن العيش معه.

ولم يعد يطلب المرآة من الممرضة، ولكن غالباً ما كان يتحسس وجهه وكأنه يحاول اعتياده. رأت اللجنة أنه لا يصلح إلا للخدمة الثابتة، فذهب إلى الجنرال وقال له: "أرجو منك السماح لي بالعودة إلى الفوج". فقال الجنرال: "ولكنك عاجز"

-"لا، أبداً. أنا مشوه، نعم، ولكن هذا لا يمنعني من القيام بما يجب وسأستعيد قدرتي على القتال بالكامل".

لاحظ يغور دريموف أن الجنرال كان في أثناء الحديث يتفادى النظر إليه، وكان هو يبتسم باستخفاف بشفتين ليلكيتين مستقيمتين كالشق). منحوه إجازة لمدة عشرين يوماً كي يستعيد كامل عافيته، فتوجه إلى البيت لزيارة والديه. وكان هذا في آذار هذا العام.

أراد في محطة القطار أن يستأجر عربة، ولكن اضطر إلى السير على

قدميه مسافة ثمانية عشر فرسخاً. كانت الثلوج ما تزال تملأ المكان. والطريق كانت رطبة ومقفرة، والريح الصقيعية تتلاعب. بحواشي معطفه، وتصفر في أذنيه بحنين مفعم بشعور الوحدة. عندما وصل إلى القرية كان الغسق قد خيم. هاهي البئر، والدلو المعلق عالياً فوقها يتأرجح ويصر. الدار السادسة من هنا هي دار الأهل. وقف فجأة داساً يديه في جيبيه، وهزّ رأسه، واقترب من البيت مستديراً إلى جانب.

غاصت رجلاه في الثلج حتّى الركبتين. انحنى نحو النافذة فشاهد أمه.

كانت تضع طعام العشاء مستضيئة بالنور الكابي الذي يرسله المصباح المُنوّص فوق الطاولة. إنها ما زالت كالسابق تغطي رأسها بذاك المنديل القاتم نفسه، هادئة، متمهلة، طيبة. شاخت، وبرزت عظام كتفيها النحيلتين.. "آه لو يعلم أنها كانت بحاجة إلى أن يكتب لها عن نفسه كل يوم ولو كلمتين فقط.."

وضعت على الطاولة بعض الأشياء البسيطة -كأس حليب، وقطعة خبز، وملعقتين، ومملحة. ثمّ وقفت أمام المائدة شابكة يديها النحيلتين تحت صدرها واستغرقت في التفكير. أدرك يغور دريموف وهو ينظر إلى أمه عبر النافذة أن من المستحيل إخافتها ولا يجوز أن يجعل وجهها الشائخ يرتجف بيأس.

إيه، طيب! فتح باب الخوخة، ودخل إلى الفناء، ثمّ وقف في الرواق ودق الباب. ردت الأم من الداخل سائلة: "من هناك؟" فأجاب: "الملازم غروموف، بطل الاتحاد السوفيتي".

دق قلبه بشدة، واستند بكتفه إلى عارضة الباب.

لا، إن أمه لم تعرف صوته. فهو نفسه كان كأنه يسمعه أول مرة.

فبعد كل تلك العمليات التي أجريت له بُحّ صوته وفقد رنينه ووضوحه.

سألت الأم: -وما هي حاجتك أيها المحترم؟

-أنا أحمل إلى ماريا بوليكا ربوفنا تحية من ابنها الملازم الأول دريموف.

عندئذ فتحت الأم الباب واندفعت نحوه وأمسكت بيديه:

-أهو حي، ابني يغور؟ كيف صحته؟ ادخل أيها المحترم إلى الدار.

جلس يغور دريموف على المقعد قرب الطاولة في المكان نفسه الذي كان يجلس فيه عندما لم تكن قدماه تصلان إلى الأرض بعد، وكانت أمه آنذاك تقول له أحياناً وهي تمسّد بيدها شعره الجعد:

"كُلْ يا سنونوتي". أخذ يروي لها أخبار ابنها، أخباره هو نفسه، ويصف لها بالتفصيل كيف يأكل ويشرب، ولا يحتاج إلى أي شيء، وأنه بصحة جيدة ودائماً مرح. كما حدثها باختصار عن المعارك التي شارك فيها بدبابته.

كانت تقاطعه سائلة وهي تنظر إلى وجهه بعينين لا تريانه:

-قل لي، هل الحرب مخيفة؟

-نعم، طبعاً مخيفة، أيتها الأم، ولكنها مع الوقت تصبح عادة.

جاء أبوه يغور يغوروفيتش الذي دبّ الضعف فيه هو الآخر خلال الأعوام الماضية، وأصبحت لحيته كأنها قد ذُرّ عليها طحين. دقّ العتبة بجزمته اللبادية المشققة وهو ينظر إلى الضيف، وحلّ وشاح عنقه ونزع فروته، واقترب من الطاولة وصافح الضيف؛ -آه، إنها يد أبيه العريضة المعهودة التي تحق الحق! لم يسأل عن شيء، فالأمر لا يحتاج إلى استفسار؛ ومفهوم لِمَ يزورهم ضيف يعلق أوسمة؛ جلس، وأخذ يصغي هو الآخر مضيّقاً عينيه.

وكلما كان يطول زمن جلوس الملازم دريموف دون أن يعرفاه وهو يتحدث عن نفسه وعن أشياء أخرى، كان يزداد شعوره باستحالة كشفه عن الحقيقة: أن ينهض ويقول لهما: اعترفا بي، أنا المشوه، يا أبي وأمي!

كان يشعر وهو يجلس إلى مائدة أبويه بالراحة والانكسار.

قال يغور يغوروفيتش:

-طيب، هيا نتعشّ! أحضري، أيتها الأم، شيئاً من أجل الضيف.

وفتح باب خزانة صغيرة قديمة حيث وُضعت في الزاوية اليسرى صنانير صيد في علبة كبريت -إنها لا تزال هناك كالسابق -وحيث يستقر إبريق شاي كُسرت بلبلته -وهو لا يزال هناك كالسابق -وحيث تنبعث رائحة كِسَرِ خبزٍ وقشرِ بصل. تناول يغور يغوروفيتش من هناك زجاجة نبيذ ليس لها فيها سوى ما يملأ قدحين، وتنهد لأنه لا يملك أكثر. جلسوا يتعشون كما في السنين الخوالي.

ولكن في أثناء العشاء لاحظ الملازم الأول دريموف أن أمه تنعم النظر إلى يده الممسكة بالملعقة. ضحك مُتهانفاً، فرفعت الأم عينيها وارتعش وجهها بألم. تحادثوا عن أمور شتى، وكيف سيكون الربيع القادم، وهل سيتمكّن الناس من البذار، وأن نهاية الحرب ينبغي توقعها الصيف القادم.

-ولماذا تعتقد يا يغور يغوروفيتش أن نهاية الحرب ينبغي توقعها الصيف القادم؟

-لأن الشعب تملكه الغضب، وقد اجتاز خط الموت، وأصبح من المستحيل إيقافه؛ لقد حانت نهاية الألمان.

سألت ماريا بوليكا ربوفنا:

-لم تقل لنا متى سيعطونه إجازة كي يأتي إلينا ويبقى عندنا فترة. لم أره منذ ثلاث سنوات، لا بد أنه أصبح رجلاً وأصبح له شاربان. إيه، كل يوم هو والموت جنباً إلى جنب: لا بد أن صوته أصبح خشناً؟

أجاب الملازم: -عندما سيأتي ربما لن تعرفاه.

هيئا له مضجعاً للمبيت على سطح الفرن المنزلي، حيث كان يذكر كل قرميدة، وكل شق في الجدار المبني من جذوع الشجر، وكل غصن في

السقف. كانت تفوح في المكان رائحة الخبز وجلد ضأن وعبق أُنس الأهل الذي لا ينساه المرء حتّى في ساعة الموت.

وكانت ريح آذار تصفر فوق السقف، وصوت شخير الأب يأتي متقطعاً من خلف الحاجز، بينما كانت الأم ما تنفك تتقلب وتتنهد، لم تكن تستطيع النوم.

انبطح الملازم في الفراش واضعاً وجهه بين راحتيه:

"أحقاً لم تعرفني، أصحيح أنها لم تعرفني؟ أمي.. أمي.."

استيقظ صباحاً على طقطقة الحطب، فشاهد أمه منهمكة في العمل بحذر عند الفرن؛ ورأى قطع القماش التي يلف بها قدميه مغسولة ومنشورة على حبل مشدود، وجزمته منظفة وموضوعة قرب الباب.

سألته: -هل تحب أقراص الدُّخن؟

لم يجب رأساً؛ نزل عن سطح الفرن، وارتدى سترته العسكرية وشد حزامه، وجلس حافياً على المقعد. سأل:

-هل تقيم في قريتكم فتاة اسمها كاتيا ماليشيفا، ابنة اندريه ستيبانوفتش ماليشيف؟

-في العام الماضي أنهت دراستها وأصبحت تعمل عندنا معلمة. هل تريد أن تراها؟

-ابنكم رجاني أن أوصل إليها سلامه من كل بد.

أرسلت الأم ابنة جيرانهم لتخبرها. ولم يكد الملازم ينتهي من انتعال جزمته حتّى كانت كاتيا قد وصلت راكضة. عيناها الشهلاوان الواسعتان كانتا تلتمعان، وحاجباها مرفوعين باندهاش، وعلى وجنتيها تتلاعب حمرة الفرح. وعندما نزعت منديلها المحبوك عن رأسها وألقت به على كتفيها العريضتين كتم

الملازم تنهيدته في صدره: آه لو أستطيع أن أقبل هذا الشعر الأشقر الدافئ!..

لم يكن يتخيل صديقته إلا هكذا: نضرة، رقيقة، مرحة، طيبة، جميلة إلى الحد الذي جعل الدار كلها تصبح، عند دخولها، ذهبية..

-هل أتيت لي بتحية من يغور؟ (كان يولي النور ظهره؛ اكتفى بإحناء رأسه لأنه لم يكن يستطيع الكلام). إنني أنتظره في الليل والنهار، قل لي هذا..

اقتربت منه، ونظرت إليه، وارتدت إلى الخلف، وكأن أحداً وجّه إليها ضربة خفيفة في صدرها، وشعرت بالخوف.

عندئذ قرر بحزم أن يغادر اليوم بالذات.

أعدّت له الأم أقراصاً من الدُّخن مع حليب مغلي؛ وعاد هو يحدثهم ثانية عن الملازم دريموف، ولكنه تحدث هذه المرة عن مآثره القتالية.. تحدث بقسوة دون أن يرفع عينيه إلى كاتيا حتّى لا يرى على وجهها اللطيف انعكاس تشوهه.

بذل يغور يغوروفيتش جهده ليحضر حصاناً من الكولخوز، ولكن ابنه ذهب إلى المحطة ماشياً كما كان قد أتى. انتابه كرب شديد من كل ما حدث، حتّى أنه كان يقف ويضرب وجهه براحتيه ويردد بصوت أبح: "ماذا أفعل الآن؟"

عاد إلى فوجه المتمركز في عمق المؤخرة لاستكمال الإمدادات. واستقبله رفاقه المقاتلون بسرور صادق جلا عن نفسه ما كان يمنعه من النوم والأكل والتنفس.

قرر: فلتظل والدته أطول مدة ممكنة لا تعرف شيئاً عن مصيبته.

أمّا ما يخص كاتيا فإنه سيقتلع هذه الشظية من قلبه.

بعد أسبوعين وصلته رسالة من أمه: "مرحبا ولدي الحبيب. أخاف حتّى

أن أكتب لك ولا أدري بم أفكر. زارنا شخص من قِبلك -شخص جيد جداً ولكن وجهه بشع.

كان يريد أن يبقى عندنا مدة، ولكنه ما لبث أن قرر الذهاب وغادر. ومنذ ذاك الوقت لا أنام الليل؛ يتهيأ لي أنك أنت الذي أتيت. يغور يغورفيتش يوبخني بسبب ذلك، ويقول لي: أنت يا عجوز ضيّعت عقلك بالمرة. فلو كان هو ابننا أمّا كان سيصارحنا بذلك؛ وما الذي يجعله يتكتم لو كان ابننا. إن وجهاً كوجه ذاك الذي زارنا يجب أن يكون مدعاة للفخر. يغور يغوروفتش يحاول أن يقنعني، ولكن قلب الأم يصر على ما يحس به؛ إنه هو، هو كان عندنا! عندما كان هذا الشخص نائماً عندنا على سطح الفرن أخذت معطفه إلى الفناء لأنظفه، وإذا بي أدس وجهي فيه وأبكي، إنه هو، هذا معطفه إيغوروشكا، أكتب لي بحق المسيح، أرشدني أنت، ما الذي جرى؟ أم أنني بالفعل قد ضيّعت عقلي..."

أراني يغور دريموف الرسالة، أنا إيفان سوداريف، وفيما كان يروي لي قصته، كان يمسح دموعه بكمه. قلت له: "هذا صدام طباع. أنت شخص سيئ، سيئ، اكتب لأمك بأسرع ما يمكن، اطلب منها الصفح، لا تجعلها تفقد عقلها.. هل تظن أن شكلك هو الذي يهمها! بشكلك الحالي سيزداد حبُّها لك".

في اليوم نفسه بعث الرسالة كتب فيها:

"أبوي الغاليين، ماريا بوليكار بوفنا ويغور يغوروفيتش، اغفرا لي جهالتي. إن الذي زاركما هو أنا فعلاً، أنا ابنكما.." وهلم جرا وهلم جرا حتّى ملأ أربع صفحات بخط دقيق، وكان سيملأ عشرين صفحة، لو كان بالمستطاع.

بعد مدة قصيرة، فيما كنت أقف وإياه في ساحة التدريب، جاءنا أحد الجنود راكضاً وقال ليغور دريموف: "أيها الرفيق النقيب، هناك من يسأل عنك.." ومع أن الجندي كان يقف وقفة نظامية تماماً، إلا أن التعبير الذي ارتسم على وجهه كان يبديه مثل شخص يهم بتناول كأس من الفودكا.

ذهبنا إلى القرية، وتوجهنا نحو الدار التي كنا نقيم فيها.

لاحظت أن دريموف قد اضطرب بشدة وراح ينحم ويتنحنح.

فكرت: "قائد دبابة، مقاتل حقيقي، وهالك الأعصاب!"

دخلنا الدار. سبقني وسمعته يقول:

"ماما، مرحبا، هذا أنا!.." ورأيت عجوزاً ضئيلة تلقي بنفسها على صدره. نظرت حولي فأبصرت امرأة أخرى تقف بالقرب وأصدقكم القول أن ثمّة حسناوات أخريات طبعاً هنا وهناك، فهي ليست وحدها بهذا الجمال، ولكن أنا شخصياً لم يسبق لي أن رأيت.

انتزع نفسه من بين ذراعي والدته، ودنا من تلك الفتاة.

كنت قد أخبرتكم أن هذا الرجل كان يشبه ببنيته العملاقة إله الحرب.

قال: "-كاتيا! كاتيا لم أتيت؟ أنت وعدت ذلك أنك تنتظرينه، وليس هذا.." أجابته كاتيا الحسناء - وقد سمعت جوابها مع أنني كنت قد ذهبت إلى دهليز المدخل - "يغور، أنا عزمت على أن أعيش معك العمر كله، وسأظل أحبك بصدق، سأبقى أحبك بقوة.. لا تبعدني عنك..".

أجل، هذه هي الطباع الروسية! الشخص يبدو لك بسيطاً، ولكن ما إن تقع مصيبة قاسية، سواء أكانت في شأن كبير أو صغير، حتّى ترى أن قوة عظمى قد تفجرت في داخله - إنه الجمال الإنساني.

□□

قصائد التخم الجديدة

للشاعر والروائي الإسباني: رامون مايراتا

■ ت: رفعت عطفة ■

- عن الإسبانية -

رامون مايراتا، شاعر وروائي وقاص وصحافي إسبانيّ من مواليد مدريد 1952. وقد أصدر حتّى الآن ثلاث روايات علي باي العباسي التي صدرت بالعربية عن دار ورد في دمشق وامبراطورية الصحراء وهذه اليد، ومن اللافت للنظر في تجربته أنّه يمارس القصّ الشفوي وأصدر عدداً من الدواوين الشعرية. هذه القصائد من ديوانٍ لم يُطبع بعد. يحمل العنوان ذاته. إنّنا نجدُ أنفسنا مع هذه القصائد أمام شاعر يملك عين وحسّ فنّان تشكيلي ينقل تشكيليه إلى الكلمة.

***

فوق الظلّ

(بمناسبة رسمٍ لسيمون إدموندسون)

متشابكاً بجذع الزيتون
يُطلق ظلُّ الأرض الكثيف،
الذي بلونِ الجذع ذاته،
عشَّ جذورٍ صلبٍ
عبْرَ مجرى النور الوديع

دون ما متاعٍ آخر
غير نموّه
كي يتابع الطريق.
في وعاءِ الظلّ
تطفحُ الأوراقُ الطريّةُ،
مهتديةً بيقين أنّها جذورها،
تُغامرُ في النيلي
وتحومُ فوقَ الأرض دون أن تنفصل عنها.

يلتقي الواقعيُّ والوهميّ

مثل مشروبٍ روحي
يتقطّرُ الانكسارُ
في لوالب من بلور
فيُسكِرُ الدعاماتِ والأعمدة.
ينهار الحقيقيّ
فتنهض الانعكاسات بذاتها،
منسابةً في الهواء.
حتّى الفضاء يجهل
أنّه يحتوي على صورِ حلمٍ
فيه تحلمُ الألوانُ والخطوط أيضاً.

هكذا يُغامرُ حقلُ الزيتون في المدينة.
إنّه أحد مساءات أيّار،
شمسه ناعمة.
في النور البلوريّ
الوهميُّ ليس وهميّاً تماماً
يحلُ محلَّ الواقعيّ
بلا عنفٍ ولا رضٍّ.

من هناك؟

تجعيدةُ ورقةٍ منحنية
فورانُ نورٍ، عنيف
كشكل الحدوة.
الأخضر والبنيّ،
الرماديُّ والفضيُّ،
يلمع ويقفز غامضاً
من حوافّها الدقيقة،
مثل غبار تثيره
وطأةٌ غامضة.

جغرافيا تائهة

في فم الصنبور
دون اضطراب
يتشكّل ويتخرّبُ
سنّ قطرة تسحقُ
تتالي أشكالِها
المذهلة بدقّتها،
كتتالي
العلب الصينية
التي تكون فيها
الأخيرة،
الدقيقة أخيراً،
وزناً ينفصل ويتلاشى.

جذع

يبصق الموت،
مثل عجوزٍ عمره مئتا عام،
يدفع الجذعُ
ساقيه شبه مطمورتين
في الظلّ الكثيف،

من عالمِ جَذورِه الصلدِ،
تتخطّى أغصانُهُ الفتيّة
قزحيّةَ الأوراق وتغوص
في الشمس التي تفور.

خطّ

فجأة يفلتُ ظلُّ الإيماءة
من اليد
ويُحلّق في الثلجِ الأبيض.

أحشاء الكلمات

قضيب يضرب،
غصن يتلوّى،
فنن يُقطَع،
طُعمٌ يُطعَمُ،
فنُّ زيتون يُبْعَثُ.
كلمات
كثيفة كالليل،
متشابكة بالنور
وفي ظلّ الركام،

ذي الجوهر القصيّ،
العميق، ينهض
من الأرض الخصيبة.
يُحدِّد
وهناك دائماً ما يتجاوز ما يُحدِّدُ.
هناك دائماً ما ليس له اسمٌ ولا شكل،
ما ليس مدينة ولا زيتونة،
مادة تتأصّل
ويمكن أن تُسمَع
من خلف الكلمات
لأنّ صمتها يُقنِعُ
السمعَ
باليقين الخفيّ
الذي تقنع به الجذورُ
العيونَ بوجودها الخفيّ.

ورقة جديدة

حين تنتش تتوغّل في القضاء
وتجوبه متشرّبةً بمختلفِ تدرجاتِ
الأخضر وهي إيقاع.

وترسمُ دون ما لمسة
اللحظةَ في فراغ الزمن.

ثلاثة مصورين غامضين

ثلاثة مصوّرين، ثلاثة أجيالٍ
وهوس الصورة ذاتها، الكاميرا ذاتها
أمام الجدران ذاتها، تمزُّقِ الزمن ذاته،
النظرةِ ذاتها التي تتفحّص،
بين الخرقِ البيضاء والسوداء،
واقعَ المظاهرِ السجين.

ثلاثة جداول

التل بين الجبال
يهبط عبر الروابي؛
درجتها الأخيرة
عرفُ الموجة
التي تتلاشى الآن
على خطّ الساحل.
شبكة من الجداول الجافّة،

متوازية الأسرّة،
صاغت بنعومة
المشهد حتّى البحر. أسرّتها المغطاة بسجاد
الغناء والحجر الرمليّ،
حروف أرضٍ
صقلتها السيول
بعيونها التي من ماء،
الثابتة في نافر البحر، تكاد تكون مرآة،
ترفأ على الأرض
أشكالها المتماوجة
وترسم بروفيل الشاطئ في الخليج
عبر جرح الجرف الذي ينشقّ
في الرمل ويصبح شكلاً.

الصيّاد الكبير

المرئيّ يكشف
واقعاً غيرَ مرئيّ.
عاماً بعد عام وفجوة المختفين
تخترق ترس الحياة،
وتستولي على أجساد أخرى.

في كلّ عامٍ أعرف ناساً

يختفون في المقهى.

أستطيع أن أناجي أسماءهم،

أشيرَ إلى فجوتهم.

من شقّ الحياة

يقطر الموتُ

شفافاً.

ماء أعمى

يستندُ النهر

في مصبّه

على ذراعين من رمل

ومياهه كتفان ينهضان،

داكني اللون، على السرير الطيني.

الحياة، في مصبّه

تلجأ إلى هذا المقهى.

خطواتُ الواصلِ الجديدِ

تجوبُ متردّدةً، مثل خطوات الطفل الأولى،

طريقاً غير مأمون.

يصل بحيرةً غير مرئيّة.

أين هو؟ تراه في تلك الظلال،
التي تتضاعف حتّى المطلق
في فضاء المقهى المكفهر؟
النهر في مصبّه، يصل من بُحيرة
ما عادت موجودة،
أوهنه الصرف،
تقطّعت أوصاله في المصبّات
التي كالندب تتقيّح
في السهوب الجافّة.
متحوّلة إلى مراعٍ
مجرى النهر،
مجرى الخطوات
لن يخطئا طريقهما
إلى الاتحاد بذاك،
الذي ينتظرهما، بفارغ الصبر
ويعود وينمو ويبحث
عن واحد من المستنقعات وأنابيب
الممالح المهجورة،
وعن آخر بين الضباب الرقيق، حيث عالمه،
مسرح ألمه
وفرحه يخبو.

▪ concents ▪

□□



ترجمة الشعر
ونماذج مترجمة
- شعراء فرنسيون-

■ ت: علي باشا ■

- عن الفرنسية -

من المتفق عليه بين المترجمين أنّ ترجمة الشعر هي من أصعب أعمال الترجمة، إن لم تكن أصعبها تماماً، ويرى البعض أنّها توازي في صعوبتها ترجمة النصوص والأبحاث العلمية المعقّدة، علماً بأنّ لكلّ من هذين الصنفين خصوصيّته وإشكالياته، ولندع جانباً ترجمة النصوص العلمية بمصطلحاتها التقنيّة الحديثة، ولنتحدّث في موضوعنا، أي ترجمة الشعر وكثيراً ما يقال أنّ الشعر لا يترجم، وهذا القول صحيح إلى حدّ ما، لأنّ على المترجم أن يتفهّم أحاسيس الشاعر وأن يتمكّن من إتقان نقل هذه الأحاسيس النفسيّة والخيالية والصور البيانية التي يوردها، بالإضافة إلى ما هنالك من موسيقى وأوزان وقوافٍ، يصعب على المترجم غير المتمتّع بحسّ مرهف وسليم وبموهبة شعرية، أن يتقن هذا العمل الإبداعي الصعب.

وقد تبارى كثير من الشعراء في هذا العمل، وخاصّة في ترجمة بعض القصائد الشهيرة والخالدة كرباعيّات الخيّام، التي لها ما يربو على ستّين ترجمة: من أشهرها ترجمة الشّاعر "أحمد رامي" التي غنّتها له المرحومة أمّ كلثوم.

سمعت صوتاً هاتفاً في السحر نادى من الغيب رفات البشر والّتي يقال أنّ أحمد رامي ذهب إلى إيران، ودرس جيّداً اللغة الفارسيّة، قبل أن يترجم هذه

القصيدة المشهورة والخالدة على مرّ العصور.

وهنالك أيضاً ترجمات عديدة لرائعة "لامارتين الشهيرة: "البحيرة" (Le Lac)_ وربّما كانت أفضلها ترجمة الشّاعر اللبناني: نقولا فياض، لأنّه استطاع أن يحافظ على إيقاع وموسيقى القصيدة الفرنسيّة:

"Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux riavages,
Dans La nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons – nous jamais sur l'océan des âges,
Jeter l'ancre , un seul jour??

أهكـذا تنقضـي دومـاً أمانينـا   نطـوي الحيـاة وليـل المـوت يطوينـا

تجـري بنـا سـفن الأعمـار مـاخرة   بحـر الوجـود ولا نلقـي مراسـينا؟؟

وأنـا أقـول أنـي لسـت شـاعراً، ولا أقـارن نفسـي أبـداً بالشـاعرين اللـذين ذكرتهما، ولكنّي أستطيع القول بكلّ تواضع أنّي أتذوّق الشعر، أحبّه وأتفهّمه. وقـد اخترت شـاعرين، وترجمت بعض قصـائدهما، أولهمـا: "شـارل بـودلير" والثاني هو "جورج فوريست".

أوّلاً: من هو "شارل بودلير"؟....

"شـارل بـودلير" الملقّب بـ"الشّاعر الرجيم"، ولـد فـي باريس، سنة 1821، اشتهر بديوانه المعروف: "Les Fleurs du Mal" أو "أزهار الشرّ"، ولكنّه، قبل نشره هذا الديوان، (بتاريخ 25 حزيران، سنة 1857)، قام بالعديد من الأعمال الصحفيّة وأعمال النقد الأدبي، كما عرف عنه أنّه ترجم بعض أعمال الكاتب الأميركي: "ادجار آلن بو". وربّما كان قد استحقّ لقب "الشاعر الرجيم"، لغرابة أطواره وهندامه، وللحياة البوهيميّة التي كان يتّبعها، ولفلسفته الجديدة المتعلّقة بالطبيعة، مخالفاً بها شعراء وفلاسفة سبقوه، من أمثال "لامارتين"، و"جان جاك روسّو".

وكان على ما يبدو، من روّاد "المدرسة الرمزية"، الأوائل، ولذلك لم يفهمها آنذاك القرّاء ولا النقّاد، الذين اعتادوا على أنماط سابقة من الرومانسية التي

كانت سائدة في عصره، لدرجة أنّ الصحافة هاجمت ديوانه الذي أحدث فضيحة عند نشره، وأحيل هو والناشر إلى القضاء الذي حكمه بدفع غرامة مالية، قيمتها: (300 ف) خفّضت فيما بعد إلى (50ف) مع القرار بحذف بعض القصائد التي اعتبرت منافية للأخلاق في ذلك العصر.

وقد لقي بعد ذلك بعض التأييد والتشجيع مع الشّاعر الكبير "فيكتور هوغو"، ومن الكاتب المشهور: "غوستاف فلوبير"، الذي كان قد تعرّض لمحاكمة مماثلة عند نشره روايته المعروفة: "مدام بوفاري".

1 – L'Albatros.
2 – L'Ennemi.
3 – Correspondance.
4 – L' Homme et la mer.

"القوطرس"

أو الشّاعر والطائر

كثيراً ما يمسك بحّارة السّفن، وهم يلهون،

بعض طيور "القوطرس"، تلك الطيور البحرية الضخمة،

التي تتبع السفن ماخرة العباب، وترافقها محلّقة بخمول،

ولا يكاد البحّارة يضعونها على ظهر السفينة،

حتّى تترك هذه الطيور، التي كانت ملوك الأجواء،

أجنحتها الكبيرة تتدلى كالمجاذيف وتزحف على جانبيها،

هذه الطيور المهاجرة، كم تبدو عند ذلك، ضعيفة وفاقدة الحيلة،

هي التي كانت في الجوّ، ساحرة الجمال، لكم أصبحت مضحكة وقبيحة

يلهو بها البحّارة، هذا بمشربه، وذاك بتقليده الطائر العاجز عن الطيران.

وأنت، أيها الشّاعر، مثلك في ذلك مثل أمير الأجواء، هذا

الذي يتحدّى العاصفة في الجوّ ويهزأ بالصيّاد،

ولكنّه عندما يقع على الأرض، منفيّاً، تعيق ذلك العملاق أجنحته الضخمة، وتمنعه من المشي.

العدوّ

لم يكن شبابي سوى عاصفة مظلمة هوجاء،
تتخلّلها هنا وهناك بعض أشعّة الشمس السّاطعة،
وقد أحدثت فيه الرعود والأمطار تشويهات كبيرة،
بحيث لم يبق في بستاني سوى القليل من الثمار الناضجة،
وها أنا قد بلغت خريف العمر.
وعليّ أن أستعمل الرفش والمجرفة،
لكي أرمّم من جديد التراب الذي غمرته المياه،
وأحدثت فيه حفراً عميقة، كحفر القبور.
ومن يدري فيما إذا كانت الزهور الجديدة التي أحلم بها،
ستجد في تلك التربة التي جرفتها المياه وأصبحت كالحصى،
الغذاء الروحاني الذي يمنحها القوّة.
يالّلألم! يالّلألم! إنّ الزمن يلتهم الحياة!...
وهذا العدوّ الغامض والمجهول، الذي يقضم قلوبنا،
من الدّم الذي نفقده نحن، ينمو، هو، ويقوى.

تواصل

الطبيعة معبد يزخر بالأعمدة الحيّة،
التي تطلق أحياناً كلاماً مبهما،
والإنسان يمرّ عبر غابات من الرموز،

التي تراقبه بنظرات أليفة.
وكالأصداء البعيدة التي تختلط ببعضها،
عبر وحدة غامضة وعميقة،
واسعة الأرجاء كالليل وكالضياء،
تتجاوب العطور، الألوان والأصوات.
هنالك عطور ناعمة كبشرة الأطفال،
عذبة كألحان المزامير، خضراء كالبراري في الربيع،
وهنالك عطور أخرى، فاسدة، قويّة وغالبة،
تشبه بانتشارها ماهو لا نهائي.
كالمسك والعنبر، عطر الشّرق والبخّور،
التي تنشد تحليق الأرواح والحواسّ.

الإنسان والبحر

أيها الإنسان الحرّ، سيظلّ البحر عزيزاً على قلبك،
البحر مرآتك، تتأمّل بإعجاب روحك في تموّجاته الأبدية.
ونفسك ليست أقلّ عمقاً من أغواره.
يحلو لك أن تغوص في أحضان صورتك،
وتعانقها بعينيك وبذراعيك، بينما يلهو قلبك أحيانا
عن أهوائه، بالاستماع إلى صخب وهدير أمواج البحر، العاتية،
أنتما الاثنين، غامضان ومتكتّمان.
أيها الإنسان، لم يستطع أحد سبر خفايا نفسك.
أيها البحر، لا يعرف أحد كنوزك الخفيّة،

لشدة حرصكما، على كتمان أسراركما.

ومع ذلك، فقد مرّت قرون لا تحصى،

وأنتما تتصارعان، دون ندم ولا شفقة،

لفرط ما تحبّان المجازر والموت.

فيالكما من متصارعين أبديين، أيها الأخوان المصرّان على الشراسة والعناد.

ثانياً: من هو "جورج فوريست"؟؟

إنّه الشّاعر السّاخر، والهزلي الظريف، الذي ولد في مدينة "ليموج" الفرنسيّة سنة 1864، درس الحقوق في جامعة "تولوز"، ولكنّه لم يمارس المحاماة. ومن دعاباته المبكّرة أنّه كتب على بطاقته: "محام بعيد عن المحاكم"، و"محام متعطّل عن العمل". وبدلاً من ذلك، كان يواظب على ارتياد المكتبات العامّة والمقاهي، ومنتديات الحيّ اللاتيني، حيث كانت أشعاره تثير إعجاب وفرح الجمهور، كيف لا وهو الشّاعر الإنساني الفكه والظريف، الذي قال عنه أحد النقّاد: "إذ تقرأ جورج فوريست، فأنت تتناول العلاج الذي يحقّق لك البهجة والمرح."فهو بالحقيقة خفيف الظلّ وله قصائد ظريفة وغريبة الشّكل، لدرجة أنها تثير الدهشة والاستغراب: على سبيل المثال، وقد اخترت القصيدتين التاليتين: والأولى أعطاها عنواناً لديوانه:

1- La Négresse Blonde

2- Ballade, Pour faire connaître mes occupations ordinaries.

الزنجيّة الشقراء

إنّها سوداء قاتمة

كالغيوم في سماء عاصفة

وكريش الغربان

وكحرف (A) ،حسب رأي "رامبو"

كالليل الدامس، كالسأم
كالحبر الأسود، كالسخام
ولكنّ شعرها، شعرها الطويل
ناعم كالحرير
أشقر ، أكثر شقرة من الشمس، ومن العسل
عقيقي أكثر من العقيق، ومن حوّاء
من "هيلين ومرغريت"، ومن نحاس أواني المطبخ،
ومن السنابل الذهبيّة، في شهر الحصاد
حتّى ليخيّل لنا أنّها مخلوقة من الأبنوس والذهب،
الزنجيّة الحسناء، الزنجيّة الشقراء
إنّها من أكلة لحوم البشر ، ولكنّها بريئة وساذجة،
تجلس عارية تماماً على جلد "قنغر"
في جزيرة "تماموروّ"
قصيدة للتعريف بأعمالي واهتماماتي الشخصية والاعتيادية
نرى بعض الناس يعملون بقالين،
محامين أو باعة صوف
ونرى بعضهم حجّابا ومباشرين،
أو قوّاسين في الكنائس،
والبعض يصنعون البورسلين،
الصباغ، الورق المقوّى والمسلسلات
وآخرون يذهبون لاصطياد الحيتان،

أمّا أنا فأصطاد الجعل

(الخنافس)

وبعض الناس نراهم كتّابا فاشلين،
مهووسين مساكين
(المشرحة ملأى منهم)
"أناس مساكين كما يقول فيرلين"
أمّا نحن فنبحث عن لحنكم ونغنّيه:
هيّا احرقي نفسك أيتها الفراشة الجميلة!.
أنا أصطاد الخنافس
وعبثا يثرثر حولي الجهلة الثقلاء،
إلى أن تنقطع أنفاسهم:
"يجب أن يختار أحدكم
مهنة يمارسها هيّا! هيّا!
أيّها السّادة لتكونوا حكاماً لبعض الولايات،
ولتضعوا الحبوب لفراخ البطّ،
أو لتضغطوا غاز الأسيتيلين
فأنا أصطاد الخنافس!

□□

الشعراء "الفصحاء" الكبار

- شعراء فرنسيون-

■ ت: وفاء شوكت ■

- عن الفرنسية -

بين 1450 و 1550 طَبع الشعر بأولئك الذين دعوا "بالشعراء الفصحاء الكبار": شعراء ماجورون، مدوّنو أخبار ومستشارون لأمراء "بورغون"، ثمّ لأمراء "بروتان" و"فرنسا"، تحمّسوا للعصور القديمة و"التكلّف" في الشكل؛ كان بعضهم يعتبرونهم "أناساً ثرثارين"، وبعض آخر "سحرة الكلمة"، وبلغوا براعةً حقيقيةً في فن الشعر والنظم والتقفية، فاتحين الطريق هكذا لإبداعات "عصر النهضة". ومارسوا الرسائل الشعرية (الشكل الحر للقصيدة حول مواضيع متنوّعة، غالباً مألوفة) وفن الشعارات (وهي قصيدة صغيرة مكرّسة لتمجيد أو قدح موضوع، أو شخص أو تفصيل ما)، من غير إهمال أشكال الشعر في "العصر الوسيط" كلّها.

الكَوكَبَة[54]

أدرك شعر عصر النهضة درجةً من الكمال مع شعراء "الكوكبة":

---

[54] *كوكبة (جماعة من الشعراء أو الكتّاب أو الفنانين المشهورين).*

▪ concents ▪

كوّنوا أولاً "الزمرة" (1547) في الوقت الذي كانوا يتابعون فيه، في مدرسة "كوكريه" على جبل (سانت . جونفيف) في باريس، تدريس "دوراه" الذي كان يلقّنهم الأدب القديم وبوجهٍ خاص القصائد الغنائية اليونانية. وفي عام 1553 يسمّي "رونسار" المجموعة بـ"الكوكبة"، لأنَّ عددهم كان، عندئذ، سبعة، بعدد مجموعة النجوم السبعة، سبعةٌ ستتغيّر قائمتهم، من جهةٍ أخرى، في غضون سنوات. وقد تجمّع ثانيةً عام 1566: "جوديل"، "دي بايف"، "بولوتييه"، "بيللو"، "يونتوس دي تيارد"، "دي بيلليه"، و"رونسار" رئيس الرتل.

ريمي بيللو (1528 - 1577)

الصخرة المائية

كانت فتاة سمراء جميلة
تغزل على ضوء "القمر"،
أهملت مغزلها
على حافة الينبوع
لكنها وهي تركض خلف صوفها
سقطت في الماء

وغرقت المسكينة الصغيرة
ولأن صوتها ضعيف جداً
لم يشعر أحد بكارثتها:
ثمَّ إنَّ رفيقاتها كنّ بعيدات

بين الحقول الخضر
يحرسن قطيعهن الصغير.

ها! أيتها الحادثة الغريبة الأليمة
ها! أيها الموت المختال والفظ جداً!
أيّها المتوحّش جداً يا حارق زفافها
المقدَّس
أيّها المتربّص الذي قادها
إلى القبر بدلاً من السرير.

وأنتنَّ يا حوريات الينبوع،
القاسيات جداً والفخورات جداً،
يا من لم تأتين لإنقاذ
هذه الراعية الشابة
التي فقدت حياتها
وهي تقوم بشؤون منزلها.

وكتذكار طيِّب
للراعية الصغيرة اللطيفة
غيَّرت الآلهة، وقد أثارت شفقتها
الدموع التي تنهمر بلا انقطاع

على هذه الحجارة المبيَّضة،
طلاء عينيها الخزفيّ.

كلا ليستا عينين، بل ينبوعان
يتفجَّران بمنبعهما وأوردتهما
من قرارة القلب العميقة،
كلا، ليس قلباً، بل صخرة
تنوح معاتبة
الحب، وقسوته.

صخرة لا تزال دامعة،
بسيولٍ صغيرة متموّجة،
أخواتٍ شاهدات على آلامها،
مثل الرخام في "سيبيل"
الذي يذوب ويتقطَّر
تقطيراً بدموعٍ ساخنة.

يا للأمر المدهش جداً
أمر مذهل حقاً،
أنَّ تشاهد وعلى حوافها
مياهٌ حيَّة تتساب متدحرجة

وتسيل بعَدوٍ أبديّ
لتغمر هذا الجسد الصغير.
ومن أجل هذه الموجة
فالصخرة ليست أقلّ خصوبة
ولا أقلّ ضخامة، وهي عندما تشيخ
لا يتبدّل ثقلها
وهكذا تبقى أبداً كاملة
كما كانت عند ولادتها.

لكن هل طبيعة
بنيتها النادرة
تجذب الهواء المجاور،
أم أنها تُخفي في ذاتها
هذا الطبع الذي تكدّسه
لتصنع منه مستودعاً؟

إنَّ كرويّتها كاملة،
لونها أبيض ونقي
رؤيتها لطيفة وجميلة:
يملؤها مزاج يتأرجح
إلى الداخل، كما يعوم
الأخ في البيضة عند تحريكها.

اذهبي يا كثيرة البكاء، وتذكَّري
الدم في جرحي
الذي يسيل ويسيل بلا نهاية،
والأنّات المنتشرة
التي أطلقها بين السحاب
لأخفف من قسوة مصيري.
السُنُونُوَة

ها هي السنونوة المسافِرة
تدفع بجناحها الخفيف النَضِر
ثلوجَ الشتاء،
وتجعل الهواء والبحر صافيين؛
ثمَّ بثغرها الصغير الأقرن
مثلما مطرقةٍ صغيرة،
تبني وتحفر المهد
للقادمة الفتيَّة والناعمة
للعصفورة الصغيرة المريَّشة،
التي تخبئها، عندما تصل
من وراء البحار، تحت عارضةٍ خشبيَّة
أو تحت عقد قبَّة بوَّابة

ريمي بيللو، يوم القصيدة الرعوية الثاني

بيير دو رونسار

قصيدة غنائية لِـ"كاسندرا"

أيّتها الصغيرة الظريفة، هيّا نشاهد الوردة
التي فتحت هذا الصباح
ثوبها الأحمر الأرجواني للشمس،
حتّى ضاعت في هذا الغروب
ثنيّات ثوبها القرمزي
ولون بشرتها الشبيه بلون بشرتك.

وا أسفاه! انظري كيف في وهلة قصيرة
أيّتها المحبّبة، قد تركت مفاتنها
وا أسفاة! وا أسفاه! تسقط على الأرض
أحقاً أيّتها "الطبيعة" الشرسة
لا تدوم وردة كهذه
إلا من الصباح حتى المساء!

إذاً، إذا ما صدّقتني، أيّتها اللطيفة،
وفيما عمرك يتزيّن بالزّهيرات
في تجدُّده الأكثر نضارة،

▪ concents ▪

اقطفي، اقطفي شبابك:
فإن الشيخوخة كما فعلت بتلك الوردة
ستُذْبِل جمالك.
جمال طفولي في عمر الخمسة عشر،
ذهبٌ مموَّجٌ بحليقات مجعَّدة،
جبينٌ من الورد، سحنةٌ فتيَّة،
ضَحِكٌ توجِّهه "الروح" نحو النجوم؛

طهارة جديدة بمثل هذا الجمال،
عنق من الثلج، جيدٌ من الحليب،
قلبٌ ناضج الآن في وسطٍ من الخمرة الحامزَة
جمالٌ إلهيٌّ في سيِّدةٍ من البشر؛

عينٌ قادرة على جعل الليالي نهارات،
يدٌ ناعمة للتغلُّب على الهموم،
تقبض على حياتي بين أصابعها؛

أغنية مقطَّعة بهدوء،
أو ابتسامة، أو أنَّة،
لقد فتنت عقلي مثل أولئك السحرة.

كتاب "الحب" الأول.

صلاة
لأجل انطونيو ماتشادو

- شعر: روبن داريّو -

■ ت: فاروق أحمد شريقي ■

- عن الإسبانية-

1) مجهولاً كان وهادئاً.. يختلف مرّةً بعد مرّة.

2) نظرته هي من العمق.. فتكاد أن لا ترى.

3) عندما كان يتكلم.. كانت لديه مسحة من خجلٍ ومن كبرياء.

4) ونور أفكاره.. غالباً ما كان يرى متوهجاً.

5) كان مضيئاً وعميقاً.. كما كان رجلاً ذا إيمان قوي.

6) كان راعياً لألفٍ من الأسود وألف من الأغنام بوقتٍ واحد.

7) يقود عواصف.. أو يحمل شهداً من العسل..

8) أعاجيب الحياة ومفاتن الحب واللذة.

9) كان يغني قصائد عميقةً.. أسرارها تنتمي إليه.

10) ممتطياً مجنحاً غريباً.. أحد الأيام ذهب به إلى المستحيل.

11) أتوسل لإلهي من أجل أنطونيو.. أن يحفظه دائماً.. آمين.

□□



تضاريس الرعب والغموض
في حياةوروايات
أجاثا كريستي

■ إعداد: سعد الدين خضر■



توطئة/

يزدحم عالم الرواية النسوية الإنكليزية بأسماء كثيرة...، ولاشك أن لهذه الظاهرة الثقافية تاريخها الحافل، عالجت جانباً منه الروائية (فرجينيا وولف)(1) إذ كتبت أنه "عندما نتحدث عن النساء الكاتبات، نحتاج إلى أقصى ما يمكن من الامتداد... لقد كانت الرواية وما زالت من أسهل ما يمكن للمرأة أن تكتبه، فالرواية هي الشكل الذي يتطلب أقل قدر من التركيز..!!... إن ملاحظات الازدراء واللوم والاتهام بالدونية بشكل أو بآخر التي تتلقاها النساء اللائي يتعاطين فناً ما، كانت تثير ردود أفعال مماثلة... وتصبح الرواية ذكورية فوق اللزوم أو مبالغاً في أنوثتها. وتفقد انسجامها التام أو جودتها الأساسية كعمل فني"(2). هكذا استشرفت فرجينيا وولف آفاق الرواية النسوية، وهكذا كتبت رواياتها، تلك التي يرى النقاد أن بعضها مثل بداية لكتابات أجاثا كريستي، أو أن بعض روايات كريستي مثلت امتداداً لروايات فرجينيا وولف!! (والتر ألين Walter Allen) في كتابه (الرواية الإنكليزية The English Novel): "إن

أبطال فرجينيا وولف يبحثون دائماً عن نمط من المتغيرات الذي يفسر كل شيء، وفرجينيا وولف نفسها كانت تبحث عن نمط من المعنى خلال أبطالها"، ويضيف "أنها روائية ذات حدود ضيقة جداً، من المضحك القول إنها لا تستطيع خلق شخصية، فشخوصها مقنعون تماماً"(3).

ولعلّي أجد لنفسي العذر في الدخول إلى عالم أجاثا كريستي من باب فرجينيا وولف، فثمة ميزة مشتركة في روايتهما... إنها الإثارة والغموض!... ولكن ظهور أجاثا كريستي على مسرح الرواية الإنكليزية جاء بعد أن هدأت موجة فرجينيا وولف واستقرت وأصبحت كريستي (سيدة الرواية البوليسية) و(كاتبة الجريمة الأولى) و(سيدة الأسرار) و(سيدة الموت)... الخ من الألقاب التي حصلت عليها وعرفت بها، واحتلت مكانة مرموقة في الحياة الثقافية في بريطانيا وأوروبا بل العالم...!! وطبيعي أنها لم تنل هذه المرتبة اعتباطاً، فقد كان هناك الكثير من الجهد الدؤوب والنشاط الجم الذي عبرت عنه هذه المرأة العجيبة، لا من خلال كتاباتها وأعمالها الإبداعية وحسب، وإنما من خلال سيرتها وحياتها اليومية الثرة والحافلة بالتفاصيل والأسرار...!!

ونستطيع أن نقرأ حجم نشاطها من خلال ما عرفناه عنها، ففي عام 1962 . مثلاً . أعلنت منظمة (اليونسكو) أن أجاثا كريستي أكثر كاتب بريطاني مقروء في العالم يليها شكسبير...!! وإنها باعت قرابة أربعمائة مليون كتاب...!! وترجمت قصصها ورواياتها ومسرحياتها إلى مختلف لغات العالم بل معظمها...!! ويرى زوجها (ماكس مالوان)(4) أن ما يقرب من (2000) مليون قارئ قد قرأ كتبها إذا اعتبرنا أن كل كتاب مباع يقرأه خمسة قراء...!!!

هكذا إذن هي أجاثا كريستي، ولنبدأ الآن . وبعد هذه المداخلة السريعة . بالتعرّف إلى حياتها التي كانت دون أدنى شك ذات تأثير قوي في أعمالها، ومن حسن حظ الباحث في حياة كريستي أنه يجد فيضاً من المعلومات والمفردات والتفاصيل عنها وعن كتبها ومسرحياتها وأسفارها وحياتها الخاصة.! ناهيك عن سيرتها الذاتية، فقد نشرت لها ثلاث سير شخصية: الأولى كتبتها بنفسها(5) والثانية

كتبها زوجها (ماكس مالوان) عبر مذكراته، والثالثة كتبتها الكاتبة الأمريكية (جانيت مورغان)(6).

أجاثا كريستي: السيرة الذاتية 1890 - 1976

ولدت أجاثا كريستي Agatha Christic في مقاطعة (ديفونشير) عام 1890 من أب أمريكي وأم إنكليزية آثرت أن تظل إنكليزية الجنسية والوطن...، عاشت في بلدة (توركاي) معظم طفولتها، تقول عن نفسها: إنني قضيت طفولة سعيدة إلى أقصى درجات السعادة، تكاد تكون خلواً من أعباء الدروس والاستذكار، فانفسح لي الوقت لكي أتجول في حديقة بيتنا الواسعة وأسبح مع الخيال ماشاء لي الهوى.!! وإلى والدتي يرجع الفضل في اتجاهي إلى الكتابة والتأليف، فقد كانت سيدة ذات فتنة، ساحرة الشخصية، قوية التأثير، وكانت تعتقد اعتقاداً راسخاً أن أطفالها قادرون على كل شيء...!! وذات يوم وقد أصبت ببرد شديد ألزمني الفراش قالت لي:

. خير لك أن تقطعي الوقت بكتابة قصة قصيرة وأنت في فراشك.

. ولكني لا أعرف.

. لا تقولي لا أعرف، فإنك (طبعاً) تعرفين، حاولي فقط وسترين(7).

وحاولت ووجدت متعة في المحاولة، فقضيت السنوات القليلة التالية أكتب قصصاً قابضة للصدر.!! يموت معظم أبطالها.!! كما كتبت مقطوعات من الشعر ورواية طويلة احتشد فيها، عدد هائل من الشخصيات بحيث كانوا يختلطون ويختفون لشدة الزحام، ثمّ خطر لي أن أكتب رواية بوليسية، ففعلت واشتد بي الطرب حينما قبلت الرواية ونشرت، وكنت حين كتبتها متطوعة في مستشفى تابع للصليب الأحمر إبان الحرب العالمية الأولى.

تلقت أجاثا تعليمها في البيت مثل فتيات كثيرات من العوائل الموسرة وحسب التقليد آنذاك، ثمّ التحقت بمدرسة في باريس وجمعت بين تعلم الموسيقى والتدريب

عليها وبين زيارة المتاحف والمعارض الكثيرة في فرنسا ولم تعجب بأساطين الرسم الزيتي في القرنين السادس عشر والسابع عشر وتلك مسألة تنم عن غرابة وخروج على المألوف في مثل هذه الحالات.!!!.

عادت إلى إنكلترا وكانت في العشرينات من عمرها... تقدّم لها عدد من الخاطبين الأثرياء والفقراء... رفضتهم جميعاً، حتّى كان زواجها الأول من العسكري البريطاني (أرتشي كريستي) عام 1914 ومنه أخذت لقبها الذي لازمها طوال حياتها، ولكن زواجها منه فشل بسبب افتقادها (الصحبة المشتركة) أو (الرفقة الزوجية) وتلك قيمة أساسية في حياتها ظلّت تؤكد عليها حتّى بعد زواجها الثاني...، إذن كانت (الرفقة) التي تتعطّش لها ولم يوفرها زوجها الأول فضلاً عن ارتباط (أرتشي كريستي) بعلاقة عاطفية مع امرأة أخرى ثمّ تصرفه مع (أجاثا) وكأنه ربة بيت ورفيقة فراش.!! كانت تلك أسباب انفصالها عنه بالطلاق بعد أن أنجبت منه ابنتها (روزلند).

تقول (جانيت مورغان) واضعة سيرة هذه الروائية:

"إن أجاثا كريستي هي سيدة ريفية بكل ما في الكلمة، ليس لأنها ولدت وترعرعت في توركاي. المنتجع الصيفي جنوب بريطانيا. بل لأن مظهرها وعاداتها كانت مطابقة لحياة وعادات الحقبة التي عاشتها تماماً، ولم تمر في حياتها بأحداث دراماتيكية أو تسعى وراء المغامرة...".!!!(8).

... في عام 1930 تزوجت أجاثا كريستي من (ماكس مالوان) عالم الآثار المعروف بعد أن التقت به في إحدى سفراتها إلى العراق، وكان عمرها يومذاك 39 سنة بينما كان عمره 26 سنة.!!.

وقد أتاح لها زواجها هذا أن تزور معظم بلاد الشرق الأدنى، فتجولت في بلاد العراق والشام ومصر وبلاد فارس...الخ، ووفّر لها هذا التجوال فرصاً ممتازة لكتابة أجمل رواياتها وقصصها المليئة بالأسرار، المفعمة بالغموض، المعتمدة ليس على مواقع الحدث في بلاد الشرق الساحرة فقط وإنما على خيال الكاتبة الجامح، أيضاً ولغتها المتدفقة السيالة وقدرتها الفريدة على ابتكار الشخصيات الغامضة والمثيرة وتحريكها عبر الرواية باتجاهات مختلفة تُذهل القارئ.!! بل تشدّه وتدهشه.!! ومثلما

ابتكر (السير آرثر كونان دويل) شخصية (شرلوك هولمز) وزميله (الدكتور واتسون) كذلك نحتت أجاثا كريستي شخصيات المفتش (هركول بوارو) والكولونيل (بريس) و(مس مين ماريل)...

ولعل الاستقرار العائلي الذي أتاحه لها زواجها من (مالوان) . فضلاً عن عوامل أخرى . كان من أسباب استقرارها النفسي والفكري ممّا هيأ فرص الكتابة والإنتاج الأدبي حتّى وهي ترافق زوجها في إقامته بالمواقع الأثرية. يقول (ماكس مالوان)(9) في مذكراته عن طقوس الكتابة لدى زوجته "شيدنا لأجاثا حجرة صغيرة في نهاية البيت[55] كانت تجلس فيها من الصباح وتكتب رواياتها بسرعة وتطبعها بالآلة الكاتبة مباشرة، وقد ألّفت ما يزيد على ست روايات بتلك الطريقة موسماً بعد آخر..." ومن المفيد أن نذكر أن كريستي كانت قد انضمت رسمياً إلى بعثة التنقيب البريطانية في نينوى شمال العراق برئاسة (الدكتور تومسن كامبل) ثمّ إلى بعثة الأربجية عام 1932 برئاسة زوجها. وكانت فضلاً عن جهدها التنقيبي، تجد الوقت الكافي للكتابة..!! حتّى أنه حين لا يتوفر لها السكن في الموقع الأثري، تنصب لها خيمة خاصة بعيداً قليلاً عن ضجيج الحفر تعمد إلى كتابة رواياتها وقصصها داخلها... وعن حياته المشتركة مع أجاثا، يقول مالوان:

"عشنا في بيت صغير ذي حديقة أسفل تل النبي يونس، وضم التل أيضاً مستودع أسلحة سنحاريب . الملك الآشوري . وكان الوصول من بيتنا إلى قمة نينوى تل قوينجق يستغرق عشرين دقيقة على ظهور الخيل، ومن القمة نطل على مشهد شامل للمناظر الطبيعية والتاريخ...، ونطل من ارتفاع مئة قدم فوق السهل إلى الغرب على الضفاف الشديدة الانحدار لنهر دجلة السريع الجريان ونرى عبر النهر مساجد الموصل وكنائسها"، في هذا البيت الموصلي الريفي وعبر هذه الأجواء التاريخية والطبيعة الساحرة كانت كريستي تكتب، ليس هذا فقط، إنما كانت كثيراً ما تتهيأ لشتاء الموصل الطويل بشراء كميات من الخشب التماساً للدفء كلما اقترب موسم البرد وكانت تدفع بسخاء لقوافل الأكراد التي تبيع الخشب، في هذا البيت . قليل الأثاث . احتاجت أجاثا مرّة لمنضدة تكتب عليها روايتها (اللورد . ايجوير يموت)

---

[55] *ذلك البيت في موقع النمرود الأثري قرب الموصل.*

فقصدت سوق الموصل واشترت بثلاث باونات منضدة، اعتبرها الدكتور كامبل رئيس هيئة التنقيب تبذيراً...!!! ورغم أن الكتابة كانت شاغلها، فقد كان لها دورها ومهماتها ضمن بعثة التنقيب، كانت أجاثا كريستي . يقول مالوان . سخية دائماً وأنموذجاً للانسجام، ساعدت في إصلاح العاجيات ووضع الفهارس لأنواع (اللقي) الأثرية، كما ساعدت في التصوير الفوتوغرافي للبعثة. وبالمقابل، استطاع (مالوان) زوجها المخلص أن يرسم لها صورة مختلفة للعالم، وأن ينظّم أعمالها على نحو لم تكن تنتظره، فكان يحل مشاكلها المالية سواء بالنسبة لألاعيب دور النشر المستغلة، أو لتحايل منتجي الأفلام أو لمشاكلها مع أصحاب المسارح، أنه يجيد ترتيب المعلومات وتبسيطها.

أريد ممّا عرضته من تفاصيل عن هذا (المقطع) من حياة الكاتبة ربّما يراها البعض ليست ذات بال . أن أنبه إلى ما توفر لها من (اطمئنان) و(رفقة) و(عمل لذيذ) و(أجواء ساحرة) كانت بحاجة إليها كلّها، فضلاً عن غوصها في أعماق التاريخ من خلال مواقعه بحثاً عن كل مثير وغامض.!! ولا ننسى أنها لم تقعد في نينوى طوال فترة عملها بل تجولت في المناطق الأثرية في مصر وسوريا والأردن وفلسطين وبلاد فارس، وكان لها في كل موقع أثري رواية أو قصة، لم أتناولها تفصيلاً، فمثلاً، قصتها (لؤلؤة الشمس) مثلت تسجيلاً لزيارة قامت بها مع زوجها إلى (البتراء) في حدود عام 1933 . 1934. أمّا رواية (موعد مع الموت) وفي فصلها الخامس بالذات فتصف روعة بناء المسجد الأقصى وعظمة قبته المُشيدة على صخرة مرتفعة وجمال نقوشه... الخ[56].

ثمّ تعود لتصف رحلتها إلى (البتراء) وخطورة الطريق الصحراوي وكيف توقفت عند قرية (عين موسى) وتركت السيارة لتركب الخيل إلى (وادي السيق) و(خزنة فرعون) صعوداً إلى القمة ثمّ حديثها مع الدليل العربي...، وكذلك فعلت في قصتها (نجمة فوق بيت لحم) عام 1965. زارت الكاتبة مصر وعاشت فيها فترة درست حضارتها وتاريخها الفرعوني بالذات وكتبت الرواية المعروفة (موت على النيل) التي

---

[56] *تبرز في هذه الرواية شخصية (الكولونيل كاربري) حكمدار مدينة عمان وتدور أحداثها بين القدس وعمان والبتراء وطبريا.*

حولت إلى مسرحية عام 1946 بعنوان (جريمة قتل على النيل) كما كتبت الرواية الثانية (الموت يأتي في النهاية) وذلك عام 1945، كما كانت قد كتبت مسرحية (أخناتون) الملك المصري الذي فرض ديانة جديدة، وقد أعدت أجاثا كريستي لكتابة هذه المسرحية منذ زيارتها (الأقصر) جنوب مصر عام 1931، واستعانت بخبرة علماء الآثار ومعرفتهم بتاريخ مصر القديم في رسم شخوص المسرحية التي أصدرتها إحدى دور النشر عام 1973...

إذن، هناك العديد العديد من الأعمال التي كان (التاريخ) قاعدتها وأرضيتها، وخيال الكاتبة الجموح بناؤها وعمارتها.!! ولعل من الإنصاف أن نتساءل، كم من الكاتبات أتيح لهنَّ العيش والتجوال في أور الكلدانيين ونينوى الأشوريين وبتراء الأنباط ومصر الفراعنة.!!؟؟ قليل قليل بلا شك.

...هكذا عاشت كريستي وهكذا كتبت، حتى أنها عند بلوغها سن الخامسة والثمانين كانت قد أنتجت (85) كتاباً بمعدل كتاب لكل سنة.!! وهو رقم خارق يعكس القدرة على الإنتاج والكتابة، يتساءل (مالوان) "كيف نفسر هذه الظاهرة.؟ إنها ناشئة عن حالة دائمة من الخيال الجامح".

اعتبرت هذه الكاتبة مسألة (الرفقة) كما أسلفنا عنصراً جوهرياً في السعادة الزوجية، كما مشاطرة الخبرات والمشاعر والأفكار والتعبير المبهج عنها، ولعل هذه الأمور مجتمعة كانت من أسباب نجاح ديمومة زواجها من (مالوان) فقد استمرت حياتها معه (45) عاماً، أي حتَّى وفاتها عام 1976، ومن طريف ما يروى أنها كلما كانت تسأل عن سر تعلّق (مالوان) بها وحبه لها كلما تقدمت في العمر وهي تكبره أصلاً تجيب: إنه أمر طبيعي، فزوجي عالم آثار يعشق الآثار القديمة.!!.

اختفاء أجاثا كريستي:

في عام 1926 اختفت أجاثا كريستي لمدة عشرة أيام، وكان أن اشترك الشعب البريطاني في البحث عنها..!! سواء مباشرة أو بمتابعة أخبارها، ولم يعرف أحد سبب ذلك الاختفاء المتعمد، لكن التكهنات عزت العملية إلى خوفها من فقدان والدتها أو

تأثرها بفقدانها، لكن جانيت مورغان التي كتبت سيرتها عام 1985 أرجعت السبب إلى صدمة عاطفية كبيرة ولكن صدمتها تلك كانت الثانية، بعد صدمتها الأولى في إخفاق زواجها من (ارتشي كريستي) وقد أخفت الكثير من ملابسات طلاقها وكذلك تفاصيل اختفاءها شأنها في كل قصصها..!!.

الخيل الخلاق: منهج أجاثا كريستي في الكتابة:

لطالما ردّدت هذه الكاتبة، أن أعظم متعة يحس بها المؤلف هي اختراع الحبكاتِ..!! ففي قصصها ورواياتها كما في مسرحياتها نجد ذلك (الكم) الهائل من (الألغاز) و(الحبكات الغامضة) سواء كان ذلك في البناء القصصي أو المعمار الدرامي أو في الحوار أو الشخصيات، بل حتّى في اختيار مواقع الأحداث التي غالباً ما تكون مشوقة: مواقع أثرية، مدن شرقية، معابد، قصور ذات طابع، فنادق مميزة، قطارات أو طائرات، مضايق صحارى مقطوعة، أنهار لها تاريخ... الخ، وفي العادة تلجأ الكاتبة إلى تكنيك قصصي يستند إلى (الحيلة أو الخدعة) كأسلوب إثارة وتشويق مفعم بالغموض، محرك لخيالها الخصب...، يستدرج لغتها السيالة الانسيابية في تيار متصل من السرد النثري المجرد والمتصف أحياناً بالأطناب والإطالة، ولكي تبعد الملل عن القارئ تعمد إلى إقحام بعض الألغاز والرموز التي تحتمل التأويلات والتفسيرات المتضادة في آن معاً، وبذلك تشد القارئ إلى متابعة الحدث دون أن تبتعد به عن المحور الأساسي للبناء الدرامي الذي خططت له بإتقان، لكي لا يخرج عملها مسطحاً فجاً..!!

وفي حالات قليلة تعمد إلى إدخال واقعة من حياتها في رواية أو قصة بعد إجراء تمويه يضيع فرصة الكشف عن حقيقتها..، من ذلك ما أشار إليه (مالوان) في مذكراته فيما يخص رواية (التجويف) الممسرحة، يقول "وهناك إشارة ترتبط بحدث في حياتي أود أن أذكرها، يقول سير هنري في الرواية: ((هل تتذكرين يا عزيزتي أولئك الأشقياء الذين هاجمونا في ذلك اليوم في الجانب الأسيوي من البسفور.؟ كنت

أصارع اثنين منهم كانا يحاولان قتلي، وما الذي فعلته لوسي.؟ أطلقت رصاصتين، لم أكن أعرف أنه لديها مسدس... كانت أصعب نجاة في حياتي..)) هذه حكاية حقيقية والفرق الوحيد أن أجاثا على خلاف الليدي انكاتيل في الرواية كانت قد سلّحت نفسها ليس بمسدس بل بصخرة مدورة لم تأخذ أجاثا كريستي كروائية بوليسية، أحداث رواياتها من سجلات الشرطة، أو المحاكم، كما فعل غيرها من كتّاب الرواية البوليسية أمثال روايات (مع سبق الإصرار والترصّد) ترومان كابوت 1967 و (أغنية الجلاد) نورمان ميللر 1979 و(إني اتهم) غراهام غرين 1981 و(جرائم قتل في أطلنطا) جيمس بولدوين 1985 وكذلك قصص سومرست موم المختلفة.

ثمّة منهج مميز للكاتبة، أنها تبتعد عن التأويل الرمزي للحدث ومنح القارئ متعة الوصول إلى التأويل الواقعي وفك طلاسم الغموض والغوص في بحر التشابك الساحر لعلاقات شخوص الرواية ببعضهم من جهة وبالحدث من جهة أخرى، وتضع الجميع: القارئ والحدث وأبطال الرواية تحت رهبة قدسية المكان الذي اختارته مسرحاً لأحداثها وغالباً ما يكون هذا الموقع كما ذكرنا أسطورياً ساحراً.!! وميزة أخرى: أنها تحرك أبطالها وشخوصها وفق صيغ دراماتيكية مزدحمة بالخلفيات والتفاصيل، وتتصاعد حرارة الأحداث لتصدم القارئ بنهايات مفجعة، بيد أن الكاتبة تقدم تراجيديا الفجيعة على أنها حدث عابر يتقبله القارئ المستمتع على أنه أمر لابدّ منه..!! هكذا هي الحياة برأي أجاثا كريستي... تيار جارف متصل مفعم بالتفاصيل والمفردات لا تتوقف لانتظار أحد أو للحزن عليه، وكأنما بذلك تنبأت بنهاياتها، هكذا كان رحيلها يوم 12 كانون الثاني 1976، يقول (مالوان): عندما وصلت إلى الصفحات الأخيرة من هذه المذكرات توفيت عزيزتي أجاثا بسلام بينما كنت أدفع كرسيها ذي العجلات إلى حجرة الجلوس بعد تناول طعام الغذاء... لا يعرف سوى القليلين معنى العيش بانسجام بجانب ذهن واسع الخيال مبدع يلهم الحياة بالحيوية... لقد كانت أجاثا كريستي، روائية مدهشة حقاً، امتلكت لغتها وأسلوبها وطريقتها في بناء الرواية، واحتفظت بذاكرة قوية تخدم تعاقب الأحداث في رواياتها وقصصها وتتفنن في تحريك أبطالها وفق السياق الدرامي الذي اختارته لكل رواية... وقد استخدمت الألغاز والخرافات والحقائق التاريخية أو المعاصرة على حد سواء وبنفس الدرجة من الوضوح

أو الغموض..!!.

تربعت أجاثا كريستي على عرش الرواية البوليسية الإنكليزية طوال نصف قرن دون مزاحمة، ولعل دراسة الناقدة البريطانية (جوليان سيمونز) عن أدب الجريمة وتقنيات الرواية البوليسية التي صدرت بعدة طبعات منذ عام 1985، لعلّ تلك الدراسة تمنح أجاثا كريستي المكانة التي حققتها في ميدان أدب الجريمة على صعيد عالمي، وقارئ كريستي بالإنكليزية يلحظ دون أدنى شك أنها استخدمت لغة وسطى سلسة وسياله، أنها لم تكتب بلغة (شكسبيرية) عالية رغم أنها ارتقت بأعمالها عن مستوى الإنكليزية المتداولة أعني لغة المحادثة اليومية ولعل هذا يفسر رواج قصصها ورواياتها لدى الأوساط الشعبية في بريطانيا وأوروبا وما وراء البحار، كما يفسر سهولة ترجمتها إلى مختلف لغات العالم.

... لم تتوقف موجة الرواية النسوية البوليسية بعد وفاة أجاثا كريستي، فقد شهدت أعوام التسعينات. مثلاً. صدور مجموعة من الأعمال الروائية لكاتبات تألقن في سماء الرواية البوليسية: (فرانسز فايفيلد) التي اعتبرها النقاد من أفضل كتاب رواية الجريمة في بريطانيا لاسيما وأنها أفادت من تجاربها المثيرة أثناء عملها بوظيفة نائب المدعي العام، أصدرت (فايفيلد) عام 1995 روايتان (ظلال على المرأة) و(مسألة جريمة).

أمّا الكاتبة (أليسن لوري) أستاذة الأدب في جامعة كورنل فقد صدرت لها رواية (أناس حقيقيون) عام 1996. وهناك روائيات مشهورات قدّمن أعمالاً كثيرة منهن مثلاً (كارولين هيلبورن) التي كتبت الرواية البوليسية تحت اسم مستعار (أماندا كروس).! وكذلك الكاتبة (كاثرين كوكسون)... وغيرهما كثير.

تساؤلات أخيرة!!!

ثمّة تساؤلات يمكن طرحها ونحن نختم هذه الموضوعة، فنقول: هل شكلت روايات أجاثا كريستي وقصصها ذات الطابع البوليسي قيداً على إبداعها في الأجناس الأدبية الأخرى؟... نعم، دون أدنى شك، فقد كان لنجاحها في مضمار

الرواية البوليسية انعكاسات شعبية وأدبية، ومردودات مالية هائلة، لذلك عارض عدد من ناشري رواياتها أية رغبة لديها للتأليف باتجاه آخر...!!.

ونتساءل أيضاً لماذا لم تقترب أجاثا كريستي من جائزة نوبل في الآداب ولماذا لم ترشح لها؟ رغم أن روائيات أقل شهرة منها حصلن عليها، فرغم حجم إنتاجها الواسع وكثرة قرّائها فإن الكثير من النقاد وربما حكام جائزة نوبل للآداب يعتبرون كتاباتها (شعبية) أكثر من اللزوم!، وإنها لا تعكس التفرد في الإبداع الأدبي بقدر ما تقدم الخبرة والتكنيك في الرواية الناجحة، أنها تخاطب مزاج القارئ لحظة التلقي ولا تكترث لأحكام عقله وتفسيراته كما لم تكن الروائية تكترث لآراء النقاد.

***

الهوامش:.

(1) فيرجينيا وولف: روائية إنكليزية (1882 . 1941) انتحرت في نهر التيمس، من رواياتها: الليل والنهار 1919، غرفة جاكوب 1922، السيدة دالوي 1922، الفنار 1927، الأمواج 1931، السنين 1937، بين الفصول 1941.

(2) ينظر مجلة (آفاق عربية) بغداد أيلول 1990، المرأة والرواية، ص124.

(3) ينظر مجلة (الطليعة الأدبية) بغداد آب 1977، ص38.

(4) ماكس مالوان (1904 . 1978) عالم آثار بريطاني زوج أجاثا كريستي.

(5) كتبت أجاثا كريستي سيرتها الذاتية عام 1934 من خلال قصتها المعروفة (لوحة غير منجزة) أو (الصورة الناقصة Unlinished Portrait) باسم مستعار (ميري ويستماكوت) ثم كتبت (سيرتي الذاتية) بقلمها، نُشرت عام 1977 بعد وفاتها.

(6) كتبت جانيت مورغان هذه السيرة بتكليف من عائلة كريستي أواخر عام 1985 فجاءت بـ393 صفحة شاملة حياة الروائية.

(7) ترد هذه الرواية في عدد من التراجم العربية لروايات أجاثا كريستي.

(8) (المجهول من حياة أجاثا كريستي) تلخيص لكتاب مورغان، يومية (الثورة) بغداد 1986/4/20.

(9) (مذكرات مالوان) ترجمة سمير عبد الرحيم الجلبي، دار المأمون . بغداد 1987.

□□

